Art. 257 gr

<36623521020017 S

<36623521020017

Bayer. Staatsbibliothek

Art. 257 f

GESCHICHTE

DER

WANDMALEREI

IN

BELGIEN

SEIT 1856.

NEBST BRIEFEN VON
CORNELIUS, KAULBACH, OVERBECK, SCHNORR,
SCHWIND UND ANDEREN AN
GODFRIED GUFFENS UND JAN SWERTS.

VON

HERMAN RIEGEL

BERLIN
ERNST WASMUTH
1882.

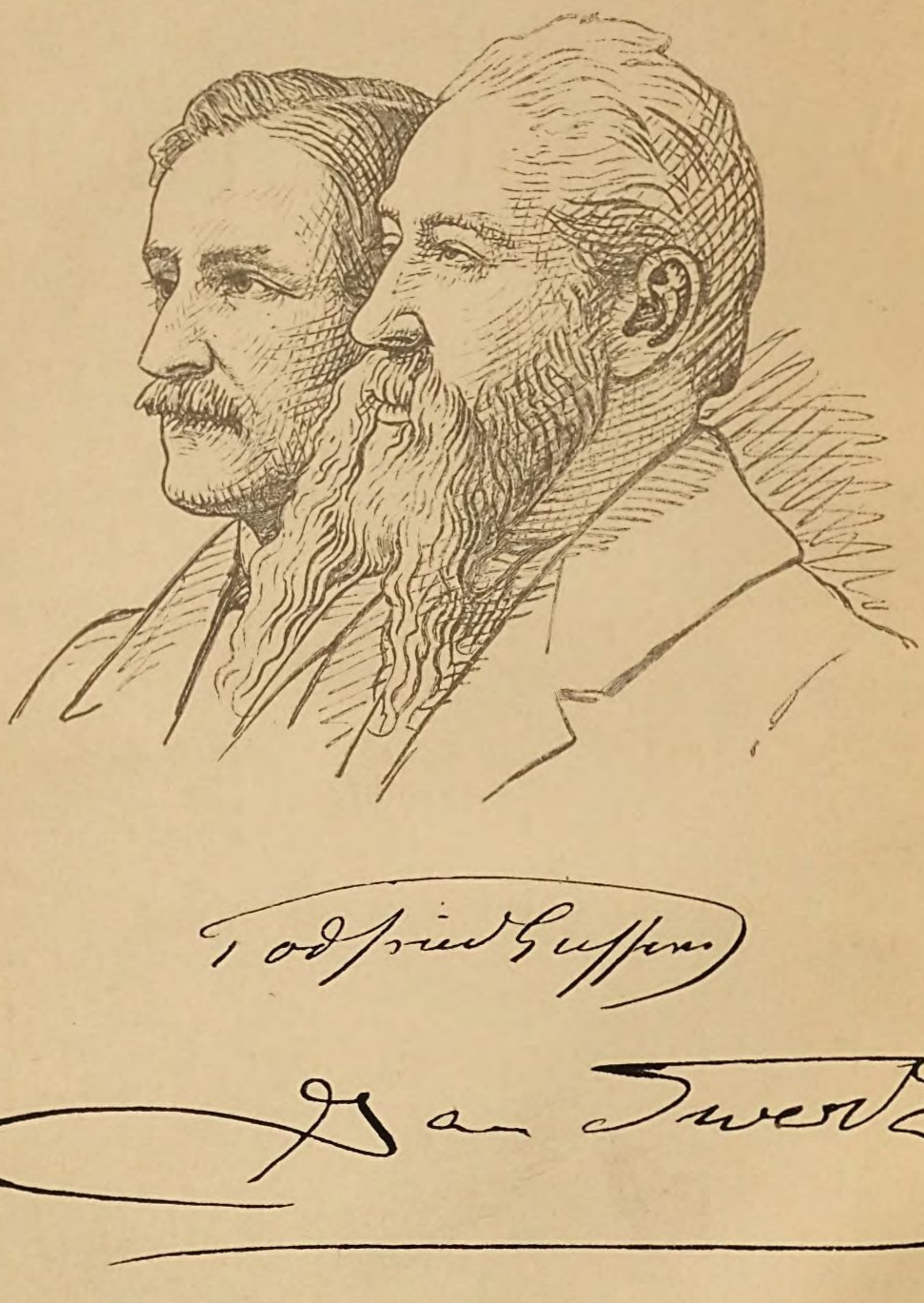
24

GESCHICHTE

DER

WANDMALEREI IN BELGIEN

SEIT 1856.



Art. 257 gr

GESCHICHTE

DER

WANDMALEREI

IN BELGIEN

SEIT 1856

NEBST BRIEFEN

VON

CORNELIUS, KAULBACH, OVERBECK, SCHNORR, SCHWIND
UND ANDEREN

AN

GODFRIED GUFFENS UND JAN SWERTS.

VON

HERMAN RIEGEL.

BERLIN,
VERLAG VON ERNST WASMUTH.
1882.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Der Verfasser behält sich das Recht der Uebersetzung in fremde Sprachen vor.

SEINER MAJESTÄT

LEOPOLD II.,

KÖNIGE DER BELGIER,

HERZOGE ZU SACHSEN

IN TIEFSTER EHRERBIETUNG

GEWIDMET

VOM VERFASSER.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Aehnlich wie es mir mit Cornelius ergangen war, erging es mir mit Godfried Guffens. Durch die Werke angezogen, schrieb ich über dieselben, und das Geschriebene näherte uns persönlich. In letzterem Falle war es die St. Georgskirche zu Antwerpen, welche den Anlass gab. Ihre Betrachtung führte mich zu weiteren Nachforschungen über die künstlerische Thätigkeit von Godfried Guffens und Jan Swerts, wodurch von selbst meine Aufmerksamkeit überhaupt auf die Unternehmungen im Gebiete der Wandmalerei gelenkt wurde, welche während der letzten Jahrzehnte in Belgien ausgeführt worden waren. Eine hieraus im Jahre 1877 hervorgegangene Arbeit, welche

in der »Allgemeinen Zeitung« zum Abdruck gelangte, war jedoch nur eine vorbereitende, indem sie sich lediglich auf einige Ausführungen in der Stadt Antwerpen bezog. Ich habe, durch wiederholte Anwesenheit im Lande selbst und durch Ermittelung bezüglicher Schriften veranlasst, diesen Aufsatz gänzlich umgearbeitet und ihm diejenige Vollständigkeit zu geben gesucht, welche, wie ich glaube, den für dieses Buch nunmehr gewählten Titel rechtfertigt.

Die persönliche Bekanntschaft mit Godfried Guffens veranlasste im August vorigen Jahres, während eines Tischgespräches im gastlichen Hause des vortrefflichen Künstlers zu Brüssel, zufällig die Erwähnung von Briefen, die Guffens und Swerts von zahlreichen deutschen Künstlern empfangen hatten. Guffens holte sofort diese Briefe herbei, und die weitere Unterhaltung führte dahin, dass er mir dieselben zur Verfügung stellte. Was von diesen Briefen zur Herausgabe geeignet erschien, enthält die zweite Abtheilung dieses Buches, der auch die nöthige besondere Vorbemerkung beigegeben ist.

Ich freue mich in diesem, wenn auch kleinen Werke den so rühmenswerthen Bestrebungen jener beiden vlämischen Künstler eine Huldigung darbringen und den von ihnen so erfolgreich gepflegten Beziehungen zwischen

der belgischen und deutschen Kunst einen erneuten Ausdruck leihen zu können. Zugleich aber ist es mir besonders angenehm, zur weiteren Kenntniss eines hochwichtigen Theiles der zeitgenössischen Kunst bei unsern Nachbarn unter uns beitragen zu dürfen.

Diejenige Kunstrichtung, welche gegen Ende des vorigen Jahrhunderts auf eine wahrhaft klassische Weise zuerst in Carstens verkörpert ward, ist, nachdem sie ihre Höhe in Schinkel, Thorwaldsen und Cornelius längst erreicht hatte, nunmehr dem Ende ihres Laufes nahe. Die letzte bedeutende Erhebung, welche im Gefolge derselben stattfand, ist durch die Namen von Guffens und Swerts vertreten. Aber auch diese Erhebung ragt, ebenso wie die Ausläufer jener ganzen klassischen Kunstrichtung, völlig hinein in eine Zeit, deren künstlerische Fähigkeiten und Bestrebungen durch einen entschiedenen Realismus bestimmt werden. Und so zeigt sich denn in den Bemühungen und Anschauungen der Klassizisten nicht selten eine Abwehr gegen diesen hereinbrechenden Realismus, der nach ihrer Meinung die Kunst von der Höhe ihrer göttlichen Sendung herabzog in die Wirklichkeit menschlichen Lebens und Treibens. Zornesworte solchen Sinnes sind in den hier mitgetheilten Künstlerbriefen mehrfach zu finden, Klagen

und Hoffnungen sind ausgesprochen, — aber die Geschichte ist ruhig ihren Weg gegangen. So kann ich, wie ich überzeugt bin, in diesem Buche, obgleich es eigentlich der Kunst in einem fremden Lande gewidmet ist, doch auch einen nicht unwichtigen Beitrag zur Geschichte der neueren deutschen Kunst geben.

Braunschweig im Juni 1882.

Der Verfasser.

Inhaltsübersicht.

I. Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. . . . . S. 1—101

Anfang der Ausführung von Wandmalereien. S. 3. — Godfried Guffens und Jan Swerts. S. 3. — Neigung derselben für die deutsche Kunst. S. 4. — Denkschrift über die deutsche Kunst. S. 4. — Die Münchener Ausstellung v. 1858. S. 5. — Bericht über dieselbe. S. 5—12. — Hoffnung und Vereitelung derselben. S. 12. — Nutzanwendungen für Belgien. S. 12. — Förderung von Staatswegen. S. 13. — Die deutsche Ausstellung zu Brüssel 1859. S. 14. — Fortsetzung derselben in Antwerpen. S. 16. — Wirkung der Ausstellung und Urtheile. S. 16. — Widerstand der Französlinge. S. 17. — Verstärkung desselben bei Gelegenheit der Ausstellung von 1864. S. 18. — Hinweis auf Wiertz. S. 19.

Voraussetzungen für Uebung der Monumentalmalerei. S. 20. — Wiertz. S. 21. — Die belgische Kunst. S. 22.

Ausgang der alten vlämischen Schule: B. P. Ommeganck. S. 22. — Das Akademienthum: A. C. Lens. W. J. Herreyns. S. 23. — M. J. van Bree. S. 24. — Andere Akademiker. S. 26. — F. de Braekeleer. S. 27. — P. J. van Bree und Andere. S. 28. — Der französische Einfluss. S. 29. — In älterer Zeit. S. 29. — Die Wallonen. S. 30. — J. F. Navez. S. 30. — H. Decaisne. S. 32. — G. Wappers. S. 33. — Aenderung. S. 35. — E. de Biefve und L. Gallait. S. 36. — Die neue, belgische Schule. S. 36. — Biefve. S. 37. — Gallait. S. 38. — Vlämische Bestrebungen. S. 39.

Die monumentale Malerei. S. 40. — J. B. van

Eycken. S. 40. — J. F. Portaels. S. 41. — V. Lagye. S. 42. — Technische Schwierigkeiten. S. 42. — Guffens und Swerts in der Handelskammer zu Antwerpen. S. 42. — Die deutsche Ausstellung. S. 43. — Entschliessungen. S. 44. — Die Vlamingen. S. 46.

G. Guffens und J. Swerts. S. 46. — Marienkirche in St. Nikolaes. S. 48. — Kapelle des h. Ignatius zu Antwerpen. S. 50. — St. Georgskirche daselbst. S. 50. — Die Hallen zu Ypern. S. 55. — Der Rathhaussaal zu Kortryck. S. 59. — Abgang von Swerts nach Prag; Tod. S. 60. — Arbeiten von Guffens für den Freiherrn van de Werve en de Schilde. S. 61. — Taufkapelle in Hasselt. S. 62. — St. Josephskirche in Löwen. S. 62.

Hendrick Leys. Allgemeines. S. 63. — Seine künstlerische Art. S. 64. — Werke. S. 67. — Speisesaal in seinem Hause zu Antwerpen. S. 67. — Rathhaussaal daselbst. S. 68.

N. de Keyser. Aeltere Werke. S. 73. — Treppenhaus im Museum zu Antwerpen. S. 76. — Allgemeine Beurtheilung. S. 81. — Grundsätze. Schüler. S. 82.

Treppenhaus in der Universität zu Gent. S. 83. — Malereien in verschiedenen Kirchen zu St. Truiden, Verviers, Antwerpen, Gent und Burst. S. 84.

Ende der Unternehmungen. S. 86. — Kosten derselben. S. 88. — Die technischen Verfahrungsarten. S. 89. — Technische Schwierigkeiten. S. 91. — Verhandlungen des Abgeordnetenhauses. S. 93—98. — Ausgang der ganzen Angelegenheit. S. 98. — Zukunft der belgischen Malerei. S. 99.

II. Briefe von Cornelius, Kaulbach, Overbeck, Schnorr, Schwind und Anderen an G. Guffens und J. Swerts. . . . . S. 103—245

Persönliche Beziehungen. S. 105. — Das Reisetagebuch. S. 105. — Grundgesinnung. S. 106. — Beurtheilung Kaulbach's, S. 107 — Cornelius' 107 — Overbeck's 108. — Weitere Bekanntschaften. S. 112.

Briefwechsel. S. 112. — Inhalt der Briefe. S. 113. — Text derselben. S. 115. — Oelgemälde von Jan Swerts S. 116 — von Godfried Guffens S. 116. — Uebersicht der wichtigsten Thatsachen aus dem Künstlerleben beider Meister. S. 117—121.

Seite

No. 1. Friedrich Voltz. München den 27. Dezbr. 1858 . 122
Dank und Anerkennung in Bezug auf den Bericht über die Münchener Ausstellung von 1858.

No. 2. Julius Hübner. (Dresden Ende 1858.) 124
Inhalt wie No. 1.

No. 3. Friedrich Overbeck. Rom den 17. März 1859 . 126
Beschickung der Ausstellung von 1859 in Brüssel. Vorschlag, seine sieben Sakramente in einer Kirche Belgien's a fresco ausführen zu lassen.

No. 4. Philipp Veit. Mainz den 22. März 1859 129
Glückwünsche für die Ausstellung von 1859.

No. 5. Peter Cornelius. Rom den 2. April 1859 130
Ausstellung von 1859. Sendung des wahrhaft christlichen Künstlers. Deutsche und Vlamingen.

No. 6. Julius Hübner. (Dresden April 1859) 133
Betheiligung an der Ausstellung von 1859.

No. 7. Oskar Begas. Berlin den 17. April 1859 135
Sendung der Cornelius'schen Kartons zur Ausstellung nach Brüssel.

No. 8. Oskar Begas. Berlin den 19. Juli 1859 137
Die Ausstellung; ihre Bedeutung für die Zeit.

No. 9. Friedrich Preller. Weimar den 3. August 1859 . 138
Dank für die Anerkennung seiner Homerdarstellungen. Reise nach Italien.

No. 10. Eduard Steinle. Münster i. W. den 19. Aug. 1859 140
Der Einfluss der Ausstellung.

No. 11. L. Sussmann-Hellborn. Berlin den 9. Septbr. 1859 141
Ernennung von Guffens und Swerts zu Ehrenmitgliedern der deutschen Kunstgenossenschaft.

No. 12. Eduard Bendemann. Dresden den 12. Sept. 1859 142
Dank. Anerkennung der von Guffens und Swerts nach Dresden zur Ausstellung gesandten Arbeiten.

No. 13. J. Schnorr von Carolsfeld. Dresden den 17. Sept. 1859 143
Anerkennung derselben Werke.

Seite

No. 14. Oskar Begas. Berlin den 24. Oktbr. 1859 . . . 144
Die Ausstellung der Cornelius'schen Kartons in Berlin.

No. 15. Wilhelm Kaulbach. München den 10. Jan. 1860 146
Künstlerische Grundsätze. Belgischer Orden. Die Darstellung der Reformation für das neue Museum in Berlin; Inhalt derselben.

No. 16. Eduard Steinle. Frankfurt a. M. den 14. Jan. 1860 152
Gute Wünsche.

No. 17. J. W. Schirmer. Karlsruhe den 7. Febr. 1860 . . 153
Verbrüderung der belgischen und deutschen Künstler.

No. 18. Friedrich Overbeck. Rom den 4. Mai 1860 . . 155
Dank. Die Ausstellung von 1859. Die Ausführung der sieben Sakramente aussichtslos. Dank für die »Souvenirs d'un voyage etc.«

No. 19. J. W. Schirmer. Karlsruhe den 24. Juni 1860 . . 157
Werke von Guffens und Swerts. Beurtheilung derselben.

No. 20. Oskar Begas. Berlin den 20. Sept. 1860 159
Anerkennung der Arbeiten von Guffens und Swerts. Gegensatz gegen die Wappers'sche Art.

No. 21. Wilhelm Kaulbach. München den 1. Dezbr. 1860 160
Dank für Photographien. Erwiderung der Gabe. Künstlerzusammenkunft im nächsten Sommer.

No. 22. Joseph Keller. Düsseldorf den 1. Jan. 1861 . . . 162
Sein Stich nach Rafael's sixtinischer Madonna.

No. 23. Joseph Keller. Düsseldorf den 9. März 1861 . . 163
Politisch-kirchliches.

No. 24. Ernst Förster. München den 7. April 1861 . . . 164
Bedenken in Bezug auf die für den Sommer geplante Künstler-Zusammenkunft.

No. 25. Ernst Deger. Berchtesgaden den 27. Juni 1861 166
Wünsche.

No 26. J. Schnorr von Carolsfeld. Dresden den 21. Juli 1861 167
Die Künstler-Zusammenkunft. Aeusserungen von Cornelius. Dank für eine Einladung.

No. 27. Wilh. Kaulbach. München den 30. Juli 1861. . 170
Ablehnung der Einladung zu der Künstler-Zusammenkunft.

Seite

No. 28. Oskar Begas. Berlin den 6. August 1861 172
Bildniss von Cornelius.

No. 29. Adolf Ehrhardt. Dresden den 3. Novbr. 1862. . 173
»Besser schlecht deutsch als gut französisch.«

No. 30. Eduard Bendemann. Düsseldorf den 23. November 1862 174
Reisepläne. Arbeiten. Bildniss von Cornelius.

No. 31. Julius Hübner. Dresden den 29. Juli 1863 . . . 176
Bestellung eines Gemäldes der »Leipziger Disputation«.

No. 32. Karl Müller. Düsseldorf den 15. Nov. 1863 . . . 177
Technische Mittheilungen.

No. 33. M. von Schwind. München den 3. Dezbr. 1863 181
Deutsche und französische Sprache. Anerkennung. Arbeiten.

No. 34. Friedr. Overbeck. Rom den 28. Dezbr. 1863 . 182
Dank. Anerkennung. Sein Gemälde, wie Christus den Pharisäern entrückt wird, für Antwerpen.

No. 35. Feodor Dietz. Karlsruhe den 2. Januar 1864 . . 186
Die Befreiung Schleswig-Holstein's.

No. 36. M. von Schwind. München den 21. Januar 1864 187
Seine Arbeiten für das Opernhaus in Wien. Betheiligung an der Ausstellung von 1864.

No. 37. Wilh. Kaulbach. München den 9. Febr. 1864. . 189
Ausstellung des »Zeitalters der Reformation« in Antwerpen.

No. 38. Wilh. Kaulbach. München den 17. März 1864 . 191
Dieselbe Ausstellung. Reisepläne. Zeitungsblätter.

No. 39. Wilh. Kaulbach. München den 26. März 1864 . 194
Versendung desselben Werkes nach Brüssel. Erwerbung desselben für Antwerpen.

No. 40. M. von Schwind. Nieder-Pöcking den 1. Juli 1864 196
Die Ausstellung von 1864.

No. 41. Wilh. Kaulbach. München den 17. Juli 1864. . 198
Nochmalige Ausstellung des »Zeitalters der Reformation« in Antwerpen.

No. 42. Aug. Kreling. Nürnberg den 4. Aug. 1864 . . . 200
Angelegenheiten von Kaulbach's Karton der Reformation.

Seite

No. 43. Eduard Steinle. Frankfurt a. M. den 6. Oktbr. 1864 201
Betheiligung bei der Ausstellung von 1864.

No. 44. Bernh. Neher. Stuttgart den 5. Januar 1865. . . 202
Hoffnungen für die Kunst.

No. 45. Christian Ruben. Wien den 15. Januar 1865. . 203
Kunstzustände.

No. 46. K. G. Pfannschmidt. Berlin den 27. Januar 1865 204
Künstlerische Gesinnung.

No. 47. Mich. Echter. München den 7. Juli 1865 205
Technisches.

No. 48. Friedr. Overbeck. Rom den 28. April 1866 . . 208
Ausstellung der »sieben Sakramente« in Antwerpen. Sein Gemälde für Antwerpen (siehe No. 34).

No. 49. Friedr. Overbeck. Rom den 30. Novemb. 1866 214
Dieselbe Ausstellung.

No. 50. Friedr. Overbeck. Rom den 30. Dezbr. 1866. . 218
Dieselbe Ausstellung. Entführung kleinerer Wiederholungen der sieben Sakramente. Dank und Wünsche.

No. 51. Friedr. Overbeck. Rom Ostern 1867. 222
Freude über einen zu erweisenden Gegendienst. Politisches. Die sieben Sakramente. Wünsche. Rücksendung der genannten Werke.

No. 52. Friedr. Overbeck. Rom den 27. Mai 1867 . . . 225
Rücksendung der sieben Sakramente. Ueberreichung von Photographien nach Werken von Guffens und Swerts an den Papst. Beurtheilung dieser Werke. Rath. Dank. Nochmals Rücksendung der sieben Sakramente.

No. 53. Ernst Förster. München den 15. März 1868. . . 230
Todtenfeier für den König Ludwig.

No. 54. Ernst Förster. München den 7. Novbr. 1869 . . 232
Kunstverfall. Guffens und Swerts angethanes Unrecht.

No. 55. J. H. von Hefner-Alteneck. (München im Herbste 1869). 234
Modernes Kunsturtheil.

No. 56. Ernst Förster. München den .9 Januar 1870 . . 235
Kunstverfall.

Seite

No. 57. Fr. Ittenbach. Düsseldorf den 18. Septbr. 1870 . 236
Kunstzustände.

No. 58. Ed. Bendemann. Düsseldorf den 30. Novbr. 1870 237
Technisches.

No. 59. Mich. Echter. München den 22. Mai 1874 . . . 239
Wünsche. Kaulbach's Tod und Leichenbegängniss.

No. 60. Fr. Ittenbach. Burg Gymnich den 19. Aug. 1874 241
Wünsche. Kunstzustände.

No. 61. Andr. Müller. Düsseldorf den 12. Juni 1876 . . 242
Technisches.

No. 62. Jan Swerts. Prag den 9. Dezember 1878 244
Seine Malereien in der St. Annakapelle beim Veitsdom zu Prag.

No. 63. Franz Liszt. Weimar den 15. August 1879 . . . 247
Tod von Swerts.

Künstlerverzeichniss 248

I.

GESCHICHTE

DER

WANDMALEREI IN BELGIEN

SEIT 1856.

Die in so grossartigem Umfange und mit so bedeutendem Erfolge betriebene belgische Malerei hatte sich um die Mitte der fünfziger Jahre der Ausführung von Wandmalereien zugewandt und seitdem eine Reihe derartiger Werke hingestellt, welche an und für sich, sowie in kunstgeschichtlicher Beziehung die aufmerksamste Beachtung verdienen.

Den eigentlichen Anstoss zu diesen Unternehmungen haben zwei Künstler, Godfried Guffens aus Hasselt und Jan Swerts aus Antwerpen, gegeben, indem es ihnen gelang, die öffentliche Meinung, welche schon seit einiger Zeit vom Staate eine entschiedenere Förderung der Kunst verlangt hatte, in eine bestimmte Richtung und auf einen bestimmten Punkt zu leiten. Aus der Schule N. de Keyser's, in dessen Werken selbst schon einige deutsche, namentlich Düsseldorfer, Einflüsse nachzuweisen sind, hervorgegangen, hatten diese beiden eng

befreundeten Künstler frühzeitig bereits eine lebhafte Neigung für die deutsche Kunst, besonders die im grossen Style sich bewegenden Malereien von Cornelius und Overbeck, sowie die Werke von Schnorr, Kaulbach, Rethel und Anderen, gewonnen. Sie hatten sich eine eingehende Kenntniss der besten Werke unserer neueren Kunst erworben, sie kannten und bewunderten die Freskomalereien im Bartholdi'schen Hause und der Villa Massimi zu Rom, die in Assisi, besonders aber die zahlreichen derartigen Werke zu München, welche von Cornelius, dessen Genossen und Schülern ausgeführt waren; sie kannten auch die Wandmalereien in Berlin, Weimar, Frankfurt, Stuttgart, Speyer, Remagen, Aachen und an anderen Orten; sie verstanden und liebten unsere Kunst.

Es berührte sie daher schmerzlich, dass die deutsche Kunst auf der Pariser Austellung von 1855 nicht so voll und allseitig vertreten war, wie sie es gewünscht hätten, und namentlich, dass seitens ihrer Landsleute falsche und absprechende Urtheile über unsere Kunst vielfach geäussert wurden. Sie überreichten desshalb dem Minister des Innern eine Denkschrift, durch die sie einen Begriff von dem Umfange und der Bedeutung der deutschen Malerei, insbesondere der Freskomalerei, die so viele und grossartige Denkmäler geschaffen hatte, geben und durch die sie zum Studium der deutschen Kunst überhaupt, deren hohe und edle Richtung sie priesen, anregen wollten. Ihr letzter Zweck war der Wunsch,

dass ihre »künstlerischen Landsleute die schönen Eigenschaften der deutschen Schule studiren möchten, deren Verbindung mit denen, welche die belgische Kunst auszeichnen, die schönsten Ergebnisse hervorbringen könnte.« Hiermit schlossen sie ihre Denkschrift.[1]) Doch liessen sie es nicht bei diesem Bekenntniss und Wunsch bewenden, sondern verfolgten die Sache auch praktisch weiter.

Zunächst besuchten sie die denkwürdige Ausstellung, welche im Jahre 1858 im Glaspalaste zu München veranstaltet war und die, in Gemeinschaft mit den anderweitigen Schätzen dieser kunstreichen Stadt, ein so glückliches Bild der deutschen Kunstentwickelung seit Carstens gab. Auch über die Eindrücke, die sie dort empfangen hatten, berichteten sie an ihre heimathliche Regierung und zwar noch von München aus, unterm 15. Oktober 1858.

Dieser Bericht ist in mehr als einem Betrachte denkwürdig.[2]) Die Verfasser haben darin mit seltener Klarheit und Richtigkeit die deutsche Kunst im allgemeinen und die einzelnen Meister, letztere nicht selten

---

1) Diese Denkschrift ist unter dem Titel: »Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne« zuerst 1856 im Messager des sciences historiques (S. 409 ff.), dann einzeln 1857 zu Gent (Druck von L. Hebbelynck.) und darauf 1858 in zweiter Ausgabe zu Antwerpen (Max Kornicker.) erschienen.

2) Beaux-arts. Rapport adressé à Mr. le ministre de l'Intérieur sur l'exposition historique de Munich etc. Brüssel 1858. (Druck von Deltombe.)

in kurzen höchst treffenden Worten, beurtheilt. Diese Beurtheilung beruhte auf den geläutertsten Einsichten in das Wesen der Kunst, wie andererseits auf einer völlig klaren Vorstellung von den äusseren Bedingungen, unter denen allein ein umfassender Aufschwung der Künste, namentlich die Entfaltung der monumentalen Malerei möglich sei. Wir lassen einige Stellen der Schrift, die in diesen Hinsichten besonders bezeichnend sind, hier folgen. Sehr schön ist z. B. gleich zu Anfang die Würdigung von Carstens.

»Die Zeichnungen von Carstens tragen solch' ein Gepräge von Grösse und Weisheit, dass man auf den ersten Blick glauben möchte, sie gehörten dem Schlusse der grossen Zeit der italienischen Kunst an. Bedenkt man den schlechten Geschmack, der damals herrschte als sie gemacht wurden, so hat man Mühe zu begreifen, dass ein einzelnes Menschenleben genügt haben könne, um eine so vollständige Umwandlung zu bewirken. Das gewissenhafte Studium der alten Kunst und der grossen Meister vom Anfange des sechzehnten Jahrhunderts herrscht in allen Werken von Carstens, und in allen sieht man ebenso den festen und beharrlichen Willen aus den ausgefahrenen Geleisen des unseligen Verfalles herauszukommen. Hätte dieser Künstler einen Beschützer gefunden wie denjenigen, den die deutsche Kunst später im Könige Ludwig von Bayern fand, so würde der Name Carstens heute leuchten zwischen den berühmtesten und gefeiertsten Namen.«

Dann wird Wächter's und Schick's Bedeutung kurz hervorgehoben, und die Verfasser fahren darauf fort: »Diese ersten Schritte auf dem richtigen Wege wurden mit einem Male wunderbar durch Cornelius überflügelt. Aber auch Cornelius entfaltete sich auf eine so unerwartete, so glänzende Weise, dass er die bescheidenen Bestrebungen seiner Vorläufer verdunkeln musste.« Sie gehen dann zu der erst 1856 vollendeten »*Erwartung des Weltgerichtes*« über, und suchen das Werk zu schildern. Zuletzt fassen sie ihr Urtheil dahin zusammen: »Bewunderungswürdig und grossartig wie der Gegenstand ist die Ausführung dieses Werkes. Alle Gestalten des oberen, himmlischen Theiles tragen jenes Gepräge sittlicher Kraft und feierlicher Hoheit, welches allen den grossen Schöpfungen von Cornelius eigen ist. Die untere Gruppe ist bei weitem weniger schön; wahrscheinlich hat der Künstler dort nicht die nöthige Freiheit gehabt, was selbst einen Cornelius verhinderte, das Erhabene zu erreichen.«

Dann werden die älteren Werke dieses Meisters und dessen Gegensatz zu Overbeck berührt, von welchem letzteren es heisst: »Die heiligen Eingebungen dieser frommen Seele sind rein wie der Traum des Kindes, sanft wie das Gebet.«

Die Vorzüge von Veit und Wilhelm Schadow, sowie die Bedeutung beider als Lehrer, werden mit Wärme hervorgehoben. Schnorr's Ariost wird nach Verdienst gerühmt und hinzugefügt, dass »Deutschland

von ihm, der schon am Beginne seiner Laufbahn so kraftvoll, so erfindungsreich, so glänzend aufgetreten, neuen Ruhm erwartete, und dass diese Erwartung nicht getäuscht worden sei.« Darauf gehen die Verfasser zu einer Schilderung Kaulbach's über, dessen Werke sie, wie sie selbst sagen, geblendet haben. Sie erkennen in ihm »einen jener gewaltigen, freien und unabhängigen Geister, die, ohne sich in etwas an das Vergangene zu binden, sich mit einem Schlage zu einer so wunderbaren Höhe erheben, dass das Auge Mühe hat ihnen zu folgen. So schwang sich einer der frühesten Schüler von Cornelius, Kaulbach, in der Geschichte der deutschen Kunst empor, gleich einem Kometen, den die Wissenschaft nicht voraus berechnet hatte.« [1]) Dann werden einzelne Werke dieses Meisters, namentlich dessen »*Schlacht von Salamis*« besprochen, und darauf Bendemann, Rethel und Schwind gewürdigt; den beiden letzteren werden vier der grossen eng gedruckten Seiten gewidmet. Bei Rethel wird die treffende Sicherheit in der Wiedergabe des geschichtlichen Charakters und der grossartige Eindruck seiner gewaltigen Schöpfungen hervorgehoben, bei Schwind etwas ähnliches, wenn auch in einer ganz anderen Richtung gefunden. Wenn sie sich bei Rethel erhoben fühlten, sahen sie sich bei Schwind gerührt, und

---

1) Kaulbach wurde zu jener Zeit in Belgien überhaupt ganz ausserordentlich hoch geschätzt; vgl. z. B. Siret's Aufsatz im »Journ. des beaux-arts« von 1864 S. 41.

konnten dessen Werke nicht verlassen, ohne »an den Künstler, der so starke und so sanfte Bewegungen hervorrief, ein Gefühl des Dankes zu richten.«

Steinle, Genelli, Lessing, Führich, König, J. Hübner werden Talente ausser Vergleich genannt, und ihre Werke — natürlich so weit sie eben ausgestellt waren — besprochen. Von Genelli insbesondere heben Guffens und Swerts hervor, dass seine »Werke sich durch den Adel der Erfindung auszeichnen, durch die bewunderungswürdige Hoheit der Linien und durch die herbe eigenthümliche Schönheit, womit er seine Gestalten zu bekleiden weiss.«

Wir können hier nicht die Namen der sehr zahlreichen anderen Geschichtsmaler anführen, die weiter erwähnt und deren Werke meist sehr treffend beurtheilt werden. Unter den Landschaften haben sie besonders die Werke von Koch und derjenigen Meister angezogen, die dessen Richtung weiter verfolgten. Doch sind sie nicht minder voll Anerkennung, ja selbst voll Bewunderung für die Arbeiten anderer Richtungen. Sie stellen die deutsche Landschaftsmalerei wegen ihrer inneren Grösse und Poesie durchaus an die Seite der Geschichtsmalerei. Bezeichnend ist das Urtheil über Koch selbst: »Die Gemälde von Koch, der von Carstens beeinflusst und ein Genosse von Cornelius zu Rom war, haben das nämliche Gepräge ungewöhnlicher Grösse und gewaltiger Phantasie, die in den Werken seines ruhmvollen Freundes packen . . . . . Die Figuren sind immer

sehr kraftvoll von Zeichnung, Ausdruck und Farbe, und scheinen untrennbar von der Landschaft: so sehr sind sie an ihrem Orte. Zu der dichterischen Tiefe, der Schönheit der Linien, dem eigenthümlichen Charakter, dem Ueberraschenden, das ihnen im höchsten Grade eigen ist, kommt bei Koch noch eine Kraft und Frische der Farbe, die an die schönsten Landschaften von Breughel erinnern.«

Die Arbeiten der Gattungsmalerei werden mit Liebe und Verständniss besprochen, dagegen die Bildnisse sowie die Werke der Bildhauer, Baumeister und Kupferstecher nur kürzer behandelt; doch fehlt es auch hier nicht an Bemerkungen, die vom vollsten Verständniss der deutschen Kunst, sowohl in geschichtlicher Hinsicht wie in Bezug auf die einzelnen Meister, zeugen.

Was aber schliesslich doch die Hauptsache ist, das sind die allgemeinen Urtheile und Erfahrungen, die Guffens und Swerts aus ihren Beobachtungen ziehen, und die Nutzanwendungen, die sie machen oder andeuten. In ersterem Betrachte sagen sie: »Was bei der deutschen Kunst vorweg auffällt ist, dass sowohl in den bescheidensten Erzeugnissen wie in den glänzendsten Meisterwerken der Gedanke vorherrscht; alle anderen Theile der Kunst, Zeichnung, Farbe u. s. w. sind diesem untergeordnet. Auf hundert verschiedenen Wegen verfolgt die grosse Zahl der deutschen Künstler das nämliche Ziel: die Menschheit in ihrem Streben nach Vollendung zu unterstützen, durch Erhebung der Herzen, durch

Läuterung des Geschmackes, durch Anfachung der Begeisterung für das Gute und des Abscheues vor dem Laster. Die Kunst ist für sie ein Apostelamt, und die Ausstellung beweist nochmals, dass sie die heiligen Pflichten begreifen, welche dieses auferlegt.« Was die Ausführung betrifft, so erkennen sie an, dass »bei der Gattungs- und Landschaftsmalerei die Farbe nichts zu wünschen übrig lässt«, aber sie vermissen diese Vollkommenheit nicht selten bei den Werken grossen Styls.

»Eine der wesentlichen Ursachen dieses Mangels, — sagen sie sehr richtig, — kommt daher, dass die meisten dieser grossen Werke ausgeführt sind, ohne dass der Künstler etwas anderes im Sinne gehabt hätte, als seinen Gedanken durch die Erfindung, die Anordnung, die Linien, die Form, die Beseelung, durch Licht und Schatten zum Ausdruck zu bringen. Alles, was der Maler in sich selbst empfunden hat, findet sich im Karton ausgesprochen, und erst, wenn er diesen vollendet hat, denkt er an die Farbe. Da auf solche Weise, die Farbe nicht zugleich mit den übrigen Theilen des Werkes entstanden, sondern erst nachher hinzugethan ist, kann sie schwer zu diesen ganz stimmen, und muss dem Werke nothwendigerweise eher schädlich als nützlich sein. Aber dieser Mangel verschwindet jetzt.« Und nun sprechen sie von den Hoffnungen und den Aussichten der deutschen Kunst, von den Mitteln, die diese zu ihrer weiteren Förderung in sich selbst besitzt, und sind überzeugt, dass Alles sich aufs herrlichste erfüllen werde. »Die

so edel begonnene und durchlaufene Richtung ist jetzt bestimmter bezeichnet; das Geschlecht, auf dem die Zukunft der Schule beruht, wird mit mehr Sicherheit, mehr Reife den Spuren seiner ruhmreichen Vorgänger folgen.« Eine schöne, hoffnungsreiche Ueberzeugung, — aber die Zeit hat sie nicht erfüllt. Auch ich habe sie damals und noch später getheilt,[1]) — aber es ist anders gekommen. Hierin liegt ein aufklärender und vielleicht tröstender Umstand für Guffens und Swerts selbst, wenn ihre eigenen Bestrebungen nicht den Umfang und die Dauer erlangt haben, die sie selbst gewünscht und erhofft haben mögen. Die Windrichtung bewegt sich nun einmal vom Pole idealer Kunst hinweg zu dem realistischer Kunstübung, seit einigen Jahren sogar mit einer stürmischen Lebhaftigkeit. Aber der Wind wird auch einmal wieder umschlagen. Auch die Kunstentwickelung hat ihr Drehungsgesetz.[2])

Im anderen Betrachte, was die Nutzanwendungen angeht, so lassen es die Verfasser des Berichtes bei Andeutungen, jedoch ganz und gar verständlichen, bewenden. Sie wünschen, dass »die Werke der grossen deutschen Schule mehr und mehr in Belgien bekannt« würden, womit im voraus auf die sogleich zu erwähnende Ausstellung angespielt wird; und sie weisen auf die

---

1) Vgl. den Nachruf an Cornelius in meinen »Deutschen Kunststudien.« Hannover 1868. S. 289.

2) Vgl. meine »Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte.« Bd. I. S. 49. 102.

Unterstützung, welche die Kunst in Deutschland durch Fürsten, Städte und Kunstfreunde erhalten hat, mit der Bemerkung hin, dass »wenn der Schutz gross und wohl verstanden ist, die Kunst wundervolle Leistungen hervorbringt,« womit die belgische Regierung zu ähnlichem Thun aufgefordert wird. So weit der Bericht.

In dem letzten Punkte, der Förderung monumentaler Malerei von Staatswegen, war ein Gegenstand berührt, den Guffens und Swerts keineswegs allein vertraten, sondern der von einem wichtigen Theile der öffentlichen Meinung getragen wurde. Bereits im Jahre zuvor, 1857, hatten die Preisrichter der allgemeinen Kunstausstellung in Brüssel ihr Mitglied, den Grafen van Liedekerke, der zugleich Mitglied des Abgeordnetenhauses war, beauftragt, diese Angelegenheit vor den Landtag zu bringen. Der Graf van Liedekerke entledigte sich dieses Auftrages mit Beredsamkeit. Er wies auf die Aufgaben und Pflichten des Staates, auf das Vorbild von Italien, Deutschland und Frankreich hin, er verlangte eine entschiedene Annäherung der Baukunst und Malerei, und wünschte für diesen Zweck, also die Ausführung monumentaler Malereien, die Aufwendung von Staatsmitteln.[1])

Den anderen Punkt, welchen Guffens und Swerts am Schlusse ihres Berichtes angedeutet hatten, suchten sie

---

1) Peinture murale. Chambre des Représentants de Belgique etc. (s. weiter unten.) S. 5.

persönlich weiter zu fördern, und sie hatten hierin auch einen glücklichen und schnellen Erfolg.

Schon zu Anfang des folgenden Jahres wurden von der belgischen Regierung die ersten Schritte zur Ausführung des angeregten Gedankens gethan; Guffens und Swerts selbst wandten sich gleichzeitig noch besonders an Cornelius, um dessen Theilnahme zu erwirken.[1]) So kam die grosse Ausstellung von Kartons deutscher Meister zu Brüssel im Jahre 1859 zu Stande. Sie bestand aus 133 Stücken und fand in dem bekannten »herzoglichen Palaste« statt; sie füllte daselbst neun Säle und dauerte vom 19. Juni bis 10. August. Ein beschreibendes Verzeichniss, von A. van Soust bearbeitet, erleichterte das Verständniss.[2]) Der Eindruck dieser Werke war ein ausserordentlich bedeutender, sowohl im allgemeinen, als besonders unter den Künstlern. Auch aus den Nachbarstädten kam man zahlreich nach Brüssel. Die Genter Kunstgenossenschaft legte vor dem Hauptwerke der ganzen Ausstellung, den »*apokalyptischen Reitern*« von Cornelius, einen Lorbeerkranz nieder, dessen Bänder die goldgestickte Widmung trugen: »Het Gentsche Kunstgenootschap aen syne duitsche Kunstbroeders 1859«. Dieser Widmung entsprechend überbrachten Guffens und Swerts den Kranz im August 1860 der zu Düsseldorf tagenden deutschen Kunst-

---

1) Vergl. Ernst Förster, Cornelius u. s. w. II. S. 411 ff.

2) Exposition des cartons. Notice explicative par Adolphe van Soust. Brüssel 1859. Druck von Bols-Wittouck.

genossenschaft, welche denselben, wie man sich in einem Schreiben an Cornelius selbst ausdrückte, »als ihre eigene Ehre aufbewahren« wollte, und ihn desshalb in der dortigen städtischen Gemäldesammlung aufhängen liess, wo er sich noch befindet.[1]) Auch die Zöglinge der Akademien zu Antwerpen und Lüttich brachten Cornelius ein grosses, von den Brüdern J. und L. Herman gezeichnetes Blatt, mit einem Gedichte von Em. Schoest, als Huldigung für »die deutsche Schule« dar. Der Verwaltungsausschuss des »Cercle artistique et littéraire« zu Brüssel richtete auch sogleich unterm 24. August ein Dankschreiben an den Minister des Innern für die Veranstaltung dieser Ausstellung, worin er sich folgendermaassen aussprach: »... Die belgischen Künstler haben mit der grössesten Theilnahme die Werke ihrer deutschen Genossen gesehen und die hervorragenden Eigenschaften, welche dieselben auszeichnen, schätzen können. Die Mehrzahl dieser Darstellungen hat einen Charakter von Grösse und Hoheit, der in Erstaunen setzt, und andere wieder tragen das Gepräge einer Eigenartigkeit, die bezaubert; aber ob nun der Stift der deutschen Künstler die homerischen Helden wieder auferstehen lässt oder ob er uns Gegenstände der Bibel oder der Sage darstellt: immer zeugt das Werk von einer eindringenden Kenntniss des Gegenstandes und einem tiefen Studium der Form ....«

---

1) Vergl. H. Riegel, Cornelius u. s. w. S. 267. — Organ f. christl. Kunst. 1859. S. 167 u. 202.

Vom 20. August ab waren die Kartons, mit Ausnahme derjenigen von Cornelius, welche zur selben Zeit in der Akademie zu Berlin aufgestellt wurden, zu Antwerpen in den grossen Sälen der Venusstraat zu sehen. Am Eingange gab eine Willkomminschrift, in einem Lorbeerkranze stehend, einen bedeutungsvollen Gruss:

»Welkom in Rubens' stad
»gy Albrecht Durer's zonen.«

Der Eindruck dieser ganzen Unternehmung spiegelt sich vielleicht am treffendsten in den vorzüglichen Aufsätzen wieder, die damals Ad. Siret im »Journal des beaux arts« veröffentlicht hat.[1]) Mit wahrer Begeisterung und grossem Verständniss hat er den Gegenstand aufgenommen, behandelt und beurtheilt.

Die eigentliche letzte Wirkung der Ausstellung bestand aber in der unmittelbaren Stärkung der Neigung, die Wandmalerei auch im belgischen Staate gepflegt und geübt zu sehen. Und indem diese Neigung sich verallgemeinerte und vertiefte, erkannte man immer deutlicher, dass die belgische Malerei in ihrem damaligen Zustande, ohne Aufnahme weiterer Einflüsse nicht wohl befähigt und geeignet war, diese Aufgabe voll und ganz zu erfüllen. Dieser Standpunkt wurde treffend durch eine Schrift des schon genannten Adolph van Soust bezeichnet, eines höheren Beamten im Ministerium des Innern, der an der Einrichtung der Ausstellung selbst

---

1) Jahrg. 1859. No. 11 bis 14.

mitgewirkt hatte. Soust tadelte, bei aller Anerkennung der einzelnen Leistungen seiner Landsleute, die Mattigkeit und Charakterlosigkeit der belgischen Malerei, und er liess in gewissem Sinne den Ausspruch gelten, den E. Lataye in der »Revue des deux mondes« gethan hatte: »Unter allen Schulen der Malerei ist die belgische diejenige, welche am wenigsten Recht zum Dasein hat.« [1]) Als einen wesentlichen Grund dieser Thatsache erkennt Soust die Gewohnheit an, den seelischen Theil der Kunst viel zu wenig und den technischen viel zu viel zu pflegen. Und er weist desshalb auf die deutsche Kunst hin, die der modernen Kunst eine neue Bahn gebrochen und den Weg ins gelobte Land deutlich gewiesen habe. [2])

Gegen diese Meinungen und Bestrebungen erhob sich aber alsobald die Partei der Französlinge. Sie suchte das Studium der deutschen Kunst zu verdächtigen und lehnte sich gegen den deutschen Einfluss mit Leidenschaftlichkeit auf. Der Standpunkt dieser Partei war bereits mit aller Bestimmtheit in einer Besprechung der Ausstellung von 1859 vertreten, die E. Leclerq in der Pariser »Gazette des beaux arts« veröffentlicht hatte. [3]) Bei einer gewissen, nicht unfreundlichen, zum Theil sogar recht anerkennenden Beurtheilung der deutschen Arbeiten wurde deren Anwendung als Vorbild zurückgewiesen,

---

1) L'école d'Anvers en 1858. Brüssel 1859. S. III.
2) Daselbst S. 10. 17. 19.
3) Bd. III. 1859. S. 107 u. ff., besonders 109.

mit Schärfe und Bitterkeit; es wurde sogar gesagt, dass man durch solches Vorgehen »das Land vergifte«.

Diese feindliche Stimmung kam aber erst zum vollsten Ausdruck, als im Jahre 1864 eine zweite Karton-Ausstellung, diesmal jedoch aus deutschen, französischen und belgischen Werken bestehend, veranstaltet worden war.[1]) Als ein Zeugniss oder Denkmal dieser Stimmung muss ein Bericht desselben E. Leclerq in derselben Zeitschrift betrachtet werden.[2]) Man liest daselbst unter anderm folgendes: »Wir haben bereits eine Gruppe ganz deutscher Maler, die nur auf Cornelius, Overbeck und Kaulbach schwören, die deren Art nachäffen und gewaltige Anstrengungen machen, um sich in einer Falte von deren Mantel einzunisten, die Räthsel zusammenstellen, die schöne Kohlenzeichnungen auf grauem Papier machen. Der feindliche Einfall Deutschland's, von langer Hand her durch einige recht böswillige Geschichtsmaler vorbereitet, ist heute Thatsache. Und diese künstlerische Eroberung, obwohl sie wunderlich genug ist, ist darum nicht minder entehrend für uns. . . . . Die Ersten, die bei uns den deutschen Styl einführten oder Etwas, was demselben durch die schematische Steifheit ähnelt, heissen Swerts

---

1) Exposition de cartons, organisée par la société du cercle art. et lit. avec le concours et sous le patronage du gouvernement. Notice explicative. Brüssel 1864. Druck von Bols-Wittouck. — Vergl. die Aufsätze im »Journ. des beaux arts« von 1864 No. 18 u. ff.

2) Bd. XVII. 1864. S. 462 u. ff. bes. 463. 465/6.

und Guffens von Antwerpen. Ja, das sind zwei Zöglinge der Schule von Antwerpen, die sozusagen unter den Augen von Rubens und van Dyck, von Jordaens und Crayer gearbeitet haben, die hingegangen sind, von Deutschland das Geheimniss jenes Styles zu erbetteln, welcher der volle Gegensatz des vlämischen Styles ist. Sie sind die Ersten gewesen, die sich entnationalisirt haben ohne Vortheil für die Kunst, noch für die Nation, die sie verleugnen und vergiften. Die Ersten, die das Leben und die Gesundheit gegen Tod und Fäulniss vertauscht haben.« So gross auch die Unwissenheit in Bezug auf das Wesen und die Geschichte der Kunst ist, die sich hier breit macht, so ist das Urtheil doch von bezeichnendem Gewicht für die Haltung und die Absichten der ganzen Partei, die mit zäher Beharrlichkeit fort und fort an ihren, auf Trugvorstellungen beruhenden Ansichten festhielt und selbst vor groben persönlichen Gehässigkeiten nicht zurückschreckte, um Guffens und Swerts die Wege zu verlegen. Auf diese Partei werden wir weiter unten nochmals zurückkommen müssen.

Um jedoch nun auch zu zeigen, dass man nicht mit hohlen Worten und leeren Händen auftrete, wurde besonders auf Wiertz hingewiesen, der ganz vorzugsweise der Mann sei, in Belgien Wandmalereien im nationalen Sinne auszuführen. Wiertz selbst hatte sich hierzu durch die Erfindung seiner »matten Malerei,« deren bequeme und schnelle Technik die schwierige Freskomalerei ersetzen sollte, vorbereitet, und er hatte, in Folge der

Ausstellung von 1859, eine Denkschrift über dieses Malverfahren herausgegeben, deren eigentlicher Zweck die nachdrücklichste Selbstempfehlung zur Ausführung grosser Wandmalereien war. Aber Wiertz stimmte wenigstens nicht in das Geschrei vieler seiner Anhänger ein, sondern liess der deutschen Malerei eine verhältnissmässig hohe Gerechtigkeit und Bewunderung zu Theil werden.[1])

Man darf sich hier die Frage vorlegen: ob denn Wiertz, ob denn überhaupt die belgische Malerei zu jener Zeit, ohne weitere entscheidende Einflüsse zu suchen, in der Lage gewesen sei, die Monumentalmalerei mit Erfolg zu betreiben? Allerdings könnte die Antwort hierauf weitschichtig werden, da sie eigentlich von dem Begriff und Wesen echter Monumentalmalerei ausgehen, sich also zu grossen ästhetischen und geschichtlichen Betrachtungen veranlasst sehen müsste. Um dies zu umgehen, darf vielleicht eine Erinnerung daran geeignet erscheinen, dass die Monumentalmalerei in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts ganz wesentlich in den Händen der deutschen Nation lag; dass unsere Künstler, auf dem von dem grossen Vorkämpfer Carstens ruhmvoll eroberten Boden edler Klassizität stehend, sich an den besten Denkmälern älterer Wandmalerei in Rom, Florenz, Mantua und andern Orten bildeten; dass sie also mit der von aller Welt anerkannten und gepriesenen Ueberlieferung lebendig anknüpften und sich selbst so

---

1) Oeuvres littéraires. S. 87 u. ff.

als vorläufig letztes Glied einer grossen Kette hinstellten. Wer daher die alten grossen und unbestrittenen Vorbilder der Monumentalmalerei gelten lassen und studiren wollte, war von selbst auch an die Werke der deutschen Zeitgenossen gewiesen, die als Werke von Zeitgenossen eben von so viel unmittelbarerer Bedeutung waren. In diesem Falle waren ohne Zweifel Guffens und Swerts. Wiertz aber gab eine wichtige Belehrung über die Grösse solcher unmittelbaren Bedeutung zeitgenössischer Werke insofern, als er Rafael und Michelangelo, »diese alte Perücken,« gar nicht verstand und doch in deren deutschen »Nebenbuhlern,« wie er Cornelius und dessen Genossen nannte, »den tiefen Gedanken, den hohen Styl, den vollendeten Umriss bewunderte.« [1]) Wenn also ein Wiertz derartiges zugestand, so, darf man schliessen, hatten Guffens und Swerts gewiss Recht. Wir wollen also danach den Grundsatz: dass die Monumentalmalerei, wenn sie in Belgien geübt werden sollte, auch den altbewährten ihr eigenen Boden der Klassizität aufzusuchen habe, als aus dem Wesen der Sache und den geschichtlichen Thatsachen sich ergebend voraussetzen.

Dieser Voraussetzung gegenüber könnte und kann Wiertz als der mögliche Träger einer Neubelebung der Wandmalerei nicht anerkannt werden, denn wenn er sich wohl auch in die formalen Bedingungen stylistischer Anordnung und Zeichnung vielleicht gefunden hätte, so

---

1) Oeuvres littéraires. S. 103/4. 411.

hätte doch sein wilder, leidenschaftlicher Geist ihn innerlich derselben immer fern halten müssen; auch hatte er äusserlich mit der Ueberlieferung und dem Begriffe der Wandmalerei grundsätzlich und von vornherein gebrochen, indem er das Fresko aus mehreren Ursachen mit Entschiedenheit verwarf, seine Bilder dagegen in seiner »matten Malerei« auf Leinwand ausführen und dann vor die Wandflächen hängen wollte.

Aber Wiertz ist nicht die belgische Kunst. Hatte denn diese nicht in sich selbst bereits die Voraussetzungen, die sie zu einer Entfaltung auf dem Gebiete der Wandmalerei, im echten Sinne des Wortes, befähigten? Untersuchen wir die Frage.

Die alte Schule der vlämischen Malerei war gegen Ende des vorigen Jahrhunderts zu einer grossen Schwächlickeit herabgesunken; einestheils war sie blosse Nachahmerei der Meister des siebzehnten Jahrhunderts, anderntheils war sie ein steifes Akademienthum geworden. Als den letzten Hauptmeister unter den Nachahmern darf man Balthasar Paul Ommeganck aus Antwerpen (1755—1826) ansehen, dessen kleine, meist mit Hirten und Thieren ausgestattete, Landschaften ziemlich verbreitet sind. Er wird auch heute noch, gewissermassen amtlich, als der Vertreter »der Liebe und Bewunderung für die alte grosse Schule« von Antwerpen gegenüber dem »schlechten Geschmacke« jenes Akademienthums verehrt.[1])

---

[1]) Catalogue du musée d'Anvers. Ausg. v. 1874 S. 381.

Der eigentliche Träger des letzteren war Andreas Cornelius Lens (1739—1822). Er hatte sich auf der Akademie seiner Vaterstadt Antwerpen und zu Rom gebildet, und seit der Rückkehr von dort im Jahr 1769 einen maassgebenden Einfluss auf das Kunstleben und das Kunsttreiben in seiner Heimath bis zu seinem Tode ausgeübt. Ein besonderes Andenken hat er seinem Namen dadurch verliehen, dass er die Aufhebung der alten ehrwürdigen St. Lukas-Gilde zu Antwerpen betrieb, die denn auch 1773 von Maria Theresia verfügt wurde.[1]) Richtung und Art seiner Kunst entsprechen dem matten und gemachten Akademienthum des vorigen Jahrhunderts durchaus und erinnern besonders an die deutschen Nachahmer von Mengs, namentlich an Füger, wie man das sehr treffend aus den im Museum zu Brüssel befindlichen Werken von ihm ersehen kann, einem »*Bacchusopfer*« und einem »*Bacchus mit der Ariadne,*« zwei grossen zusammengehörigen Gemälden, sowie einem weniger grossen, »*Simson und Delila*« vorstellend.

Ein Altersgenosse von Lens, Willem Jakob Herreyns (1743—1827), hatte neben ihm eine ähnliche einflussreiche Stellung. Auch er war auf der Akademie seiner Vaterstadt Antwerpen ausgebildet worden, hatte sich aber unter Festhaltung des daselbst gewonnenen akademischen Bodens im allgemeinen auch dem Vorbilde von Rubens und dessen Nachfolgern zugewandt,

---

1) Vergl. Annales d'archéologie etc. 1867. S. 451–558.

ohne jedoch seine Bestrebungen mit wahrer Freiheit und selbständigem Geiste erfüllen zu können. Dies bezeugen namentlich zwei grosse Bilder von ihm in Antwerpen und Brüssel, dort ein »*Tod des Heilandes,*« eine ängstliche und mässige Nachahmung des Rubens und van Dyck, hier eine »*Anbetung der Könige,*« eine gleiche Nachahmung, die jedoch nicht ohne gewisse koloristische Verdienste ist. Es ist übrigens ein Irrthum, wenn Herreyns von verschiedenen Schriftstellern ein Schüler David's (1748—1825) genannt wird, was sich schon aus der Vergleichung der äusserlichen Lebensläufe beider Künstler ergibt.

Diese beiden Männer, Lens und Herreyns, haben nun die Ausbildung der jungen Maler in Brüssel und Antwerpen, so wie selbst auch in Gent, etwa innerhalb eines halben Jahrhunderts bis tief in die zwanziger Jahre hinein auf eine entscheidende Weise, unmittelbar und mittelbar, bestimmt, wenn auch bereits ein neues Element, der französische Einfluss, sich neben ihnen geltend machte.

Diesen Einfluss hatte schon Mathys Ignatius van Bree (1773—1839) aus Antwerpen aufgesucht, indem er, nach Beendigung seiner akademischen Studien daselbst, sich nach Paris begab, wo er unter Leitung von Vincent arbeitete; da dieser jedoch selbst der Vor-David'schen, echten akademischen Schule angehörte, blieb auch van Bree dieser Richtung treu. Zeugnisse hiefür sind neben anderen Werken namentlich zwei grosse Gemälde, »*der*

Bürgermeister van der Werff während der Belagerung von Leyden im Jahr 1567« im Museum dieser Stadt und der »*Tod von Rubens*« im Museum zu Antwerpen: herzlich langweilige akademische Machwerke. Van Bree zog eine Menge von Schülern auf, und diese ehrten noch spät in Dankbarkeit sein Andenken, indem sie in der Vorhalle des Museums zu Antwerpen sein 1852 von J. B. de Cuyper gefertigtes marmornes Standbild aufstellten, in dessen Inschrift sie ihn als ihren »kundigen und eifrigen Lehrer« rühmten.[1]) Auch Wiertz hat ihm ein literarisches Denkmal gestiftet, wo ein höchst überschwänglich klingendes Lob auf van Bree als Lehrer gehäuft wird.[2]) Doch hier haben wir es nicht mit dem Lehrer als solchem, sondern mit dem Künstler, in geschichtlicher Auffassung, zu thun. Seit 1804 war van Bree Lehrer an der Akademie zu Antwerpen gewesen, und seit 1827, als Nachfolger von Herreyns, sogar Leiter derselben bis zu seinem Tode. Also bis zum Jahre 1839 war diese Akademie in den Händen der alten akademischen Schule, die seit 50 Jahren in Frankreich durch David, in Deutschland durch Carstens und nach diesem durch Cornelius und Overbeck über den Haufen geworfen worden war. Und diese Macht der akademischen Schule wurde durch immer neue und neue Männer gestützt, getragen und fortgesetzt.

---

1) Abgebildet in der »Vlaamschen school« 1860. S. 137.
2) Oeuvres littéraires. S. 270 u. ff.

Wir führen einige derselben an, namentlich solche, von denen sich in den Museen der Niederlande erheblichere Gemälde befinden; zunächst noch einige Schüler von Lens: Ferdinand Maria Delvaux aus Brüssel (1782—1815), dessen »*David vor Saul spielend*« im Museum zu Gent sich befindet, — Cornelis Cels aus Lier (1778—1859), dessen »*Cincinatus*« ebenda aufbewahrt wird, — Joseph Célestin François (1759—1851) aus Sainte Croix bei Namur, der eine grosse Zahl von Schülern ausbildete. Ferner Pieter van Hanselaere aus Gent (1786—1862) und Joseph Paelincx aus Oostacker bei Gent (1781—1839), Schüler der Genter Akademie, welche eine Zeitlang bei David in Paris arbeiteten; unter den Bildern von Hanselaere im Museum zu Gent ist eine Darstellung von »*Kain und Abel*« hervorzuheben, die im Jahre 1814 den römischen Preis gewann, unter denen von Paelincx ebenda tritt besonders der »*Zug der Anthia zum Tempel der Diana in Ephesus,*« ein Preisbild von 1820, hervor. Von beiden Künstlern befinden sich auch beachtenswerthe Gemälde in dem Museum neuerer Kunstwerke zu Haarlem: von Hanselaere eine »*Susanna,*« die 1820 in Rom gemalt ist, (No. 156) und von Paelincx eine »*Psyche*« aus dem Jahre 1823 (No. 172). Von Karel Picqué aus Deynze in Flandern (1799—1869), einem Schüler von Paelincx, besitzt das Museum zu Gent eine »*Hebe mit dem Adler*«, ein grosses Preisgemälde von 1826. Und von Victor Delacroix aus Paris (1802—1868), der jedoch ein

Schüler der Akademie zu Brüssel war, befindet sich ebenda eine schwebende »*Flora*«, mit welcher der Künstler im Jahre 1829 den Preis gewann. Diese letztere Thatsache ist ausserordentlich bezeichnend: noch 1829 wurde in den Niederlanden eine Arbeit gekrönt, welche ganz und gar im Sinne der akademischen Klassizisten des vorigen Jahrhunderts gehalten war! Auch sei noch Lod. Maes (1794—1856) aus Gent genannt, von dem das Museum neuerer Kunstwerke in Haarlem einen »*barmherzigen Samariter*« besitzt (No. 160), der zu Rom 1825 gemalt wurde.

Ferdinand de Braekeleer aus Antwerpen (geboren 1792 und noch in seiner Vaterstadt lebend) ist ein Schüler van Bree's, der jedoch nicht nur der Nachahmung der älteren niederländischen, insbesondere der holländischen Meister sich zuwandte, sondern später auch dem Vorbilde von Wappers und anderen Künstlern der neuen belgischen Schule nachzueifern strebte. Sein Hauptwerk dürfte das beinahe 7 Meter breite Gemälde im Museum zu Antwerpen sein, welches ein Stück aus der »*spanischen Plünderung dieser Stadt im Jahre 1576*« darstellt. Es ist im Jahre 1837 gemalt und verräth in Bezug auf die Wahl des Gegenstandes wie die Absichten der Licht- und Schattenvertheilung und der Farbenbehandlung den Einfluss von Wappers; aber es ist innerlich und äusserlich altakademisch unkräftig, flau und matt. In den Museen zu Brüssel und Gent, der Fodor'schen Sammlung zu Amsterdam, der Kunsthalle zu Hamburg, der National-

gallerie zu Berlin und an anderen Orten befinden sich zahlreiche kleinere Bilder von ihm, meist aus dem Gebiete des täglichen Lebens, die jedoch alle in der Auffassung nur ziemlich mässig, im Vortrage meist etwas flau sind.[1])

Von Philip Jakob van Bree aus Antwerpen (1786—1871), dem jüngeren Bruder und Schüler des Mathys Ignatius, besitzt das Museum zu Brüssel mehrere recht bezeichnende Arbeiten und auch im Museum zu Antwerpen befindet sich ein Bild von ihm: es sind aber nur schwache, zum Theil recht schwache Werke.

Einen Einblick in diese ganze Richtung gewähren schon die trefflichen Umrisstiche, die C. Normand und Andere nach einer grossen Anzahl von Gemälden damaliger Meister ausgeführt haben.[2]) Man findet da Braekeleer, die beiden van Bree, Joseph de Cauwer, Cels, J. B. Duvivier, François, Sophia Fremiet-Rude, Corn. Groenendael, Fel. Heindrickx, P. Fr. Jacobs, Lens, J. B. Maes, Navez, J. D. Odevaere, Paelincx und Andere in Werken, die für sie meist durchaus bezeichnend sind, vertreten. Alle diese Meister veranschaulichen die merkwürdige Thatsache, dass die akademisch-klassizistische Richtung des vorigen Jahrhunderts bis tief in das unsrige hinein in den Niederlanden herrschte, und dass neben

---

1) Zur Lebensgeschichte Braekeleer's machte D. van Spielbeeck einige Mittheilungen in der »Vlaamschen school« 1864. S. 117.

2) Verzameling van de merkwaardigste voortbrengselen der hedendagsche Nederlandsche Kunstschool etc. Gent 1824.

ihr nur eine vereinzelte Nachahmung der alten Meister und eine geringe Anlehnung an die französische Schule stattfand. Der französische Einfluss jedoch wurde inzwischen stärker und stärker, und nahm dem veränderten Wesen der französichen Malerei gemäss einen veränderten Charakter an. Indem man die Wege dieses Einflusses verfolgt, muss man eine sehr merkwürdige Beobachtung machen.

In den früheren Jahrhunderten nahmen an der Entwickelung und Uebung der Malerei auf südniederländischem Boden, also der flandrischen, brabantischen oder überhaupt der vlämischen Schule, nur ausnahmsweise Männer aus den wallonischen Provinzen theil, und wenn sie es thaten, ordneten sie sich ganz dem maassgebenden niederländischen — bezeichnender vielleicht niederdeutschländischen — Charakter unter. Solche Ausnahmen sind z. B. Joachim Patenier aus Dinant, Hendrik met de Blesse aus Bovines, Geraert Douffeet aus Lüttich. Diese sonst allgemeine Enthaltung war in der Natur des wallonischen Stammes begründet; und schon Karel van Mander machte in diesem Sinne eine treffende Anmerkung, indem er sagt: »Die Walen haben wenig Verstand von unserer Kunst und darum auch wenig Liebe.« [1]) Spuren dieser Eigenschaften liegen selbst heute noch vor, obwohl in der modernen Schule eine

---

1) Im Leben des Peter Vlerick. Amsterdamer Ausgabe des »Schilderboeck's« von 1617. Bl. 169 vierte Spalte.

Menge Wallonen und darunter Einige mit entscheidender Stellung auftraten. Denn der Zahl wie der allgemeinen durchschnittlichen Bedeutung nach werden die Wallonen nicht unbeträchtlich von den Vlamen übertroffen. Man braucht nur daraufhin die Sammlung neuerer Gemälde in Brüssel oder eine der neueren belgischen Kunstausstellungen, wie etwa die zu Wien im Jahre 1873, zu betrachten und zu prüfen, um sich zu überzeugen. Jene Wallonen aber, die, wie gesagt, eine entscheidende Stellung errangen, sind es gerade, welche den französischen Einfluss suchten und pflegten. Kein Wunder ist das, denn die Wallonen gehören ja ihrer Nationalität nach zu den kelto-französischen Stämmen, und sie hatten in der von 1794 bis 1814 eingetretenen politischen Verbindung der Niederlande mit Frankreich ein mächtiges Mittel zur Stärkung ihrer Nationalität finden müssen. Ihre eigene Natur, so zu sagen, führte sie mit Nothwendigkeit an die Quellen französischer Bildung und Kunst. Dass namentlich später auch Vlamingen zu diesen Quellen wallfahrteten, entspricht nur der Wendung, welche das ganze öffentliche Leben in den südlichen Niederlanden, die seit 1830 Belgien heissen, genommen hatte, aber sie haben in diesen Beziehungen keine maassgebende und bestimmende Bedeutung. Die Einführung der französischen Elemente in die belgische Malerei geschah im wesentlichen durch Wallonen.

Joseph François Navez aus Charleroi (1787—1869) war es, der in diesem Sinne den ersten grossen

Schritt that. Ein Schüler von François, ging er 1813 nach Paris; hier schloss er sich David an, dem er auch folgte als dieser, durch die Burbonen aus Frankreich verbannt, nach Brüssel sich wandte. Aber Navez hatte nicht in dem altgewordenen David eine neue Lebensnahrung finden können. Der Zopf des alten Akademienthums wurde unter seinen Händen zwar in wohlmeinender Weise, aber ohne hervorragende Begabung, nur etwas moderner, zurecht gemacht. Im Museum zu Brüssel befinden sich vier grosse Gemälde von Navez: »*Hagar und Ismael*«, 1820 zu Rom gemalt, »*Athalia den Joas erblickend*« von 1830, »*Christus und der reiche Mann*« und endlich ein »*Urtheil des Salomo*« vom Jahre 1855. Auch das Museum neuerer Kunstwerke in Haarlem besitzt zwei Werke dieses Künstlers: die »*Erweckung des Sohnes der sunamitischen Frau durch den Propheten Elisa*«, zu Rom 1821 gemalt, (No. 163) und die »*erste Begegnung zwischen Isaak und Rebekka*« von 1826 (No. 164). Diese Werke bezeichnen also einen Zeitraum von 35 Jahren in der Thätigkeit des Künstlers, aber sie lassen kaum eine wahrhafte Weiterbildung, eine innere und künstlerische Entwickelung erkennen. Es sind durchgehends nach französischer Art zurecht gemachte Theaterscenen, bei deren Darstellung koloristische und idealisirende Absichten obgewaltet haben. Aber der malerische Vortrag ist doch nur schwächlich und die Idealtypen sind mehr oder weniger seelenlos geblieben. Wie sehr aber diese

Richtung, welche mit den Anfängen der Schadow'schen Schule in Düsseldorf mancherlei Verwandtschaft hat, dem allgemeinen Geschmacke entsprach, kann man auch daraus entnehmen, dass die »*Begegnung zwischen Isaak und Rebekka*« im selben Jahre der Entstehung des Werkes von der Ausstellung zu Brüssel für 6000 Gulden durch die niederländische Regierung weggekauft wurde.

Henri Decaisne aus Brüssel (1799—1852), ein Schüler von Navez, folgte dem Vorgange seines Meisters und wandte sich auch nach Paris; er schloss sich aber daselbst bereits an Girodet und Gros an, und bezeichnete hiermit die veränderte und nunmehr entscheidende Richtung, welche der französische Einfluss nahm. Das Museum zu Brüssel besitzt leider nur zwei Gemälde von ihm, aus den Jahren 1838 und 1839, so dass man die erhebliche Bedeutung dieses Malers in Hinsicht der Einführung des französischen Einflusses und der Begründung der belgischen Schule dort nicht unmittelbar anschauen kann. Aber, vier Jahre älter als Wappers, hat er in diesen Beziehungen auch den Vortritt vor diesem, wenn er ihm auch in Betreff des Erfolges nachstehen muss. Jene beiden Bilder sind »*Giotto als Hirt*« und eine »*Belgia, ihre berühmten Kinder krönend*«. Das letztere sehr umfängliche Werk, auf welches Decaisne augenfällig alle seine Kräfte, den grössesten Fleiss und viele Mühe verwandt hatte, muss als sein Hauptwerk angesehen werden, nach dem er vorzugsweise zu beurtheilen

ist. Aber was ist's? Ein grosses Schaustück, zusammengestellt unter Einfluss von Ingres' »*Homer*« und den Vorarbeiten zu Delaroche's »*Hémicicle*«, so wie es später die zahlreichen Nachahmer Kaulbach's machten, akademisirend in Zeichnung und Formengebung, und nach entwickelterer Farbenharmonie strebend, die durch einen vorherrschend gelben, jedoch recht unangenehm wirkenden Ton erreicht werden sollte.

Gustav Wappers[1]) aus Antwerpen (1803—1874), ein Schüler von Herreyns und van Bree, hatte sich zuerst dem Studium der grossen vlämischen Meister hingegeben, konnte aber dem immer mächtiger werdenden französischen Einflusse nicht widerstehen; er ging nach Paris und nahm daselbst ganz und gar die französische Mode an. Die Macht der Mode oder des herrschenden Geschmackes ist auch in den Künsten und besonders in der Malerei nicht gering zu achten. Indem Wappers diese Macht für sich in Anspruch nahm, steigerte er deren Wirkung durch die Wahl von Gegenständen, welche die politischen Leidenschaften seiner Landsleute anregten. Er trat 1830 mit einer Darstellung des »*Bürgermeisters van der Werff während der Belagerung von Leyden im Jahr 1576*«, und danach mit einem Bilde »*Episode aus dem Brüsseler Aufstande von*

---

1) Hermann Billung, Gustav Wappers, ein Künstlerleben (in Raumer-Riehl's hist. Taschenbuch, 1880 S. 109—139); werthvoll durch die biographischen Nachrichten, jedoch die Bedeutung von Wappers als Künstler, in geschichtlichem Betrachte, sehr überschätzend.

1830« auf. Jenes Werk war ehedem vom Könige Wilhelm II. angekauft worden, und es gelangte bei der Versteigerung von dessen Kunstnachlasse im Jahre 1850 für 3000 Gulden in den Besitz eines Kunstfreundes zu Utrecht, von wo es in das Museum dieser Stadt überging;[1]) dieses hängt im Museum zu Brüssel und es muss durchaus als das Hauptwerk von Wappers angesehen werden. Es ist mit der Jahreszahl 1835 bezeichnet. Der ganze Anstrich dieses Gemäldes, nach Gegenstand, Auffassung, Zeichnung und Malerei, ist französisch. Zunächst scheint wohl eine Nachahmung Horace Vernet's beabsichtigt gewesen zu sein, aber sie vollzog sich in Unfreiheit. Zwar bezeugt das Bild eine volle Tüchtigkeit in allen Theilen des malerisch-künstlerischen Könnens, überall zeigt sich die fleissige Arbeit, und sogar im Gedanken der Licht- und Schattenvertheilung spricht sich ein erfolgreiches Studium und eine bewusste Absicht aus. Aber Kenntniss, Fleiss und Studium machen allein noch kein Kunstwerk von höherer Bedeutung aus. Der Mangel an Kraft der Gestaltung und Durchgeistigung tritt überall hervor. Die Anordnung, wie die Haltungen und Bewegungen haben recht viel Gezwungenes und gewaltsam Gemachtes, viele der Köpfe sind nichts als hohle Masken. Und dabei ist die Gesammthaltung,

---

1) Cat. d. tabl. etc. formant la gal. de feu S. M. Guillaume II. etc. Amsterdam 1850. No. 156. — „Deutsches Kunstblatt" von 1850. S. 288. Billung (S. 115) versetzt dasselbe, es mit dem S. 24/5 erwähnten Bilde verwechselnd, nach Leyden.

trotz alles Strebens nach koloristischer Vollendung, unruhig. Aber ungeachtet dieser Mängel, die das Gemälde ausser Stand setzen, vor einer eingehenderen oder dauernderen Betrachtung Stich zu halten, packte es bei seinem Erscheinen Auge und Sinn der Menge. Mag auch der Gegenstand, der dem politischen Selbstgefühle der Masse schmeichelte, das Meiste hierzu beigetragen haben: Wappers konnte sich eines durchschlagenden Erfolges rühmen, und der Erfolg kam ihm als Künstler zu Gute. Nach van Bree's Tode im Jahre 1839 wurde er Direktor der Akademie zu Antwerpen, die unter ihm nun ganz im französischen Fahrwasser steuerte. Hierzu haben allerdings wesentlich noch andere Ereignisse beigetragen, denn Wappers selbst war nicht der Künstler, durch grosse Begabung und Leistungen, selbstbewusst und dauernd, den Wegen zahlreicher Jünger voranzuleuchten. Seine eigene Kraft war nicht bedeutend genug, um den Anschluss der belgischen Malerei an die französische Schule durchzuführen und aufrecht zu erhalten. Ein zweites Bild von ihm im Brüsseler Museum »*Karl I. auf dem Gange zum Blutgerüst*«, gemalt 1870, wird dies wohl Jedem zum klarsten Bewusstsein bringen: es ist nichts als eine studirte Theaterscene, ohne alle wahre, innere Kraft.

Aber seit 1840 änderten sich die Dinge. Wenn bis dahin noch die akademische Richtung in Amt, Würde und Ansehen gewesen war, so wurde sie mit einem Schlage, man darf sagen, getödtet durch das Auftreten

von Gallait und Biefve, deren grossartige, im französischen Sinne behandelte Arbeiten für geraume Zeit alle anderen Strömungen unmöglich machten. Edouard de Biefve aus Brüssel (1809—1882) hatte sich schon als junger Mensch in die Schule der Franzosen nach Paris begeben, wo er zehn volle Jahre, von 1831 bis 1841, blieb. Und zum Theil gleichzeitig mit ihm befand sich Louis Gallait (geb. 1810 zu Tournay) daselbst, der ein Schüler des aus Lyon stammenden Direktors der Kunstschule in Tournay, Philippe Auguste Hennequin, war. Durch diese beiden Männer wurde die eigentliche Wiederbelebung der Malerei in den südlichen Niederlanden durchgeführt, oder vielmehr durch sie wurde dort, den gänzlich veränderten politischen Verhältnissen und dem politischen Uebergewichte der wallonischen Bevölkerung entsprechend, eine neue Schule fest begründet, die weder eine Fortsetzung der alten flandrisch-vlämischen Schulen noch der alten akademischen Schule des vorigen Jahrhunderts war, die vielmehr die belgische Schule war. Wie der belgische Staat nur mit der geheimen und offenen Unterstützung Frankreich's ins Leben getreten war, so war diese belgische Schule auch nur mit Hülfe Frankreich's entstanden und geworden. Die Umwälzung war eine vollständige. Ein sicherer Rückgang auf die Natur war vollzogen, welcher die akademische Regel neben sich nicht duldete; eine glänzende Darstellungsweise war gewonnen, welche die realistischen und koloristischen Vorzüge der damaligen

französischen Malerei noch zu übertreffen versprach. Diese Richtung hatte zwar Wappers schon eingeschlagen, aber erst die grossen Talente von Gallait und Biefve führten zum Siege.

Auch die Denkmäler dieser entscheidenden Umwälzung und Errungenschaft befinden sich im Museum zu Brüssel: von Biefve *»der Eidverbund der Edlen (compromis des nobles) im Jahre 1566«* und von Gallait *»die Abdankung Karl's V. im Jahre 1555«*. Eine kleine Wiederholung des ersteren Gemäldes besitzt die Nationalgallerie in Berlin, des zweiten das Städel'sche Kunstinstitut zu Frankfurt. In den Katalogen beider letzteren Sammlungen sind die Bilder ausführlich beschrieben, was hervorgehoben werden muss, da es in Brüssel leider noch immer an all' und jedem Verzeichnisse der modernen Abtheilung des Museums fehlt.

Biefve's *»Eidverbund«* hängt in einem und demselben grossen Saale zusammen mit dem Wappers'schen *»Revolutionsbilde«*, mit Decaisne's *»Belgia«* und den noch zu erwähnenden Werken von de Keyser und Slingeneyer, der *»Schlacht von Worringen«* und der *»Seeschlacht von Lepanto«*. Da tritt denn schlagend das gewaltige Uebergewicht dieses grossartigen Werkes hervor. Wenn man das Auge über das unruhige Gemälde von Wappers, das gelbe von Decaisne, das bunte von Slingeneyer und das matte von de Keyser streifen lässt und es dann auf Biefve's Werk wendet, so erscheint dies wahrlich doppelt und dreifach bedeutend. In ge-

schickter und klarer Anordnung ist der Gegenstand entwickelt, die einzelnen Gestalten und besonders die Köpfe sind in lebensvoller Charakteristik vortrefflich durchgeführt, die Gesammthaltung und Stimmung der Farben ist warm und tief, ausserordentlich ruhig und in ihrer Art hervorragend schön. Man wüsste nicht, was und wo man etwas aussetzen könnte! Allerdings fehlt dem Bilde fast ganz und gar die Handlung und eine höhere, fesselnde Einheit. Aber von diesem Mangel wird man bei der Beurtheilung eines Werkes absehen dürfen oder müssen, das in der ihm eigenthümlichen Kunstrichtung so glänzende Vorzüge besitzt. Der wesentliche Mangel jedoch wird der geringe Grad geschichtlicher Treue sein, der dem Werke nur eigen ist; alles Beiwerk freilich besitzt diese Treue im hohen Grade, aber so wie hier ging es beim Abschlusse dieses Eidverbundes doch nicht zu, und so schöne Männer waren doch nicht durchweg alle diese Edlen, die ihn eingingen.

Gallait's »*Abdankung*«, so verdienstvoll und bedeutend sie auch ist, erreicht diese Vollendung der Malerei nicht ganz; aber ihre Vorzüge in Erfindung, Anordnung, Zeichnung, Ausdruck und Beiwerk sind und bleiben ausserordentliche. Man begreift, wie es möglich war, dass das Bild bei seinem Auftreten eine solche epochemachende Wirkung hervorbringen konnte. Uebrigens gelang es Gallait auch, seinen späteren Arbeiten, wie namentlich z. B. dem »*Egmont*« in der Nationalgallerie zu Berlin oder den »*Leichen von Egmont und*

Hoorn« im Museum zu Tournay eine vollkommen stimmende Malerei zu verleihen.

Wenn nun diese neue, von Frankreich ganz entscheidend beeinflusste Richtung seitdem auch die belgische Schule beherrschte und ihr namentlich dem Auslande gegenüber den bestimmenden Charakter gab, so war es doch natürlich, dass nicht gleich alle Künstler, namentlich nicht die älteren unter Herreyns und van Bree ausgebildeten Vlamingen, sich derselben ohne weiteres hingeben konnten und wollten. Man bemerkt da mannigfaltige Bestrebungen und Erscheinungen, deren Gesammtheit den Eindruck gewährt, dass die vlämischen Künstler ihrer Natur nach nicht dem Beispiel von Gallait und Biefve ohne weiteres folgen konnten und wollten, dass sie der wallonisch-französischen Mode gegenüber sich als Vlamingen zu behaupten suchen mochten. Aber leider konnten diese Männer sich nicht einheitlich und fest zusammenschliessen, sie gingen in manchen wesentlichen Stücken auseinander, und vermochten desshalb nicht den Wallonen und deren Richtung die Herrschaft in der belgischen Schule streitig zu machen. Die Hauptträger dieser vlämischen Bestrebungen waren Nikasius de Keyser, Hendrik Leys und die künstlerisch eng verbundenen Freunde Guffens und Swerts. Alle diese und einige ihnen verwandte Künstler haben nun in Antwerpen und an anderen Orten Wandmalereien ausgeführt, die bezeichnend für

sie und ihre Ziele sind und deren Betrachtung demnach kunstgeschichtlich belehrend sein muss.

Die herrschende wallonisch-französische Richtung hatte niemals den Gedanken gehabt, wenigstens niemals einen Versuch gemacht, der Ausübung monumentaler Malerei näher zu treten. Der Grund hierzu lag in ihrer eigenen Natur, ihrem eigenen Wesen; die Pflege realistischer und koloristischer Behandlungsweise drängte von selbst dazu, an der Leinwand und den Oelfarben festzuhalten. Aber andrerseits begreift man, wie die aufblühende Kunst in einem Lande von solchem bedeutenden öffentlichen Leben auch eine tiefere Beziehung zu diesem letzteren suchen, wie namentlich die Malerei nach einer Ausübung in der Form von Wandmalereien innerlich hindrängen musste.

Als ein Bekenntniss dieses Dranges darf man die seit 1850 ausgeführten Malereien Jan Baptist van Eycken's (1809—1853) in der Liebfrauenkirche zur Kapelle in Brüssel auffassen und ihnen in diesem Sinne eine Bedeutung beilegen, die sie, ihrem Kunstwerthe nach, an und für sich nicht wohl beanspruchen dürften. Denn es sind nur ziemlich mässige Werke ohne wahres Leben, ein letzter Nachklang der alten akademischen Schule; sie bekunden hierdurch zugleich, dass es nicht möglich war, vom Boden dieser Schule aus zu einer wirklich lebensvollen Bethätigung, namentlich in Bezug auf die Monumentalmalerei, zu gelangen. Auch lehren sie sogleich, dass in technischer

Hinsicht Schwierigkeiten und Hindernisse hervortraten, die der Oelmaler nicht zu überwinden wusste. Eycken ging vom Fresko zum Wasserglas und vom Wasserglase zum Guttaperchaverfahren und von diesem zur Enkaustik über: und doch blieb fast durchgehends die Farbenerscheinung seiner Arbeit fuchsig unangenehm. Dass diess nur an der mangelnden technischen Kenntniss und Uebung lag, bekunden seine grossen Stationsgemälde in derselben Kirche, die zwar ebenso akademisch gezeichnet, auch ebenso innerlich leer sind wie die Wandmalereien, die aber doch gut und fertig gemalt sind im damaligen koloristischen Sinne.[1])

Fast zur selben Zeit wie Eycken begann auch Jan Frans Portaels (geb. 1818 zu Vilvorde) gleichartige Bestrebungen. Er malte die Kapelle der Brüder der christlichen Lehre zu Brüssel, und zwar auf seine eigenen Kosten, mit Anwendung von Wasserglas aus, doch sind diese Malereien nicht mehr vorhanden. Darauf führte er ein grosses Bild, die »*Maria als Trösterin*« darstellend, im Giebelfelde der St. Jakobskirche auf dem Kaudenberge in derselben Stadt aus. Seine Erfolge waren aber nicht anders geartet als die von Eycken, und auch er stiess in technischer Hinsicht auf sehr grosse Schwierigkeiten. Eine

---

1) Vergl. Messager des sciences historiques. 1862. S. 276 und H. de Bruyn im Bulletin des commissions roy. d'art et d'archéol. etc. XVIII. 1879. S. 227 u. ff.

weitere Thätigkeit auf dem Gebiete der Wandmalerei hat er nicht entfaltet.[1])

Eine ganz ähnliche Erfahrung giebt ein anderes Werk, ein Wandgemälde, welches Victor Lagye aus Gent an der Westwand des südlichen Seitenschiffes der St. Antoniuskirche zu Antwerpen im Jahre 1855 ausgeführt hat.[2]) Es ist wie ein dreitheiliger Altar aufgefasst, mit der thronenden Maria in der Mitte. Leider ist nun das Werk in der Technik, zu welcher der Künstler gleichfalls das Wasserglasverfahren wählte, sehr verunglückt; die Farben sind matt und fade, und überall krystallisiren Salze heraus, die Oberfläche entstellend.

Die technischen Schwierigkeiten, die sich in diesen ersten Versuchen schon bemerkbar machten, sind von den belgischen Malern niemals völlig überwunden worden: ein wichtiger Umstand, den wir weiter unten noch bestimmter würdigen müssen.

Im Mai 1855 beschlossen die städtischen Behörden zu Antwerpen den Saal der Handelskammer durch Guffens und Swerts mit 13 Wandgemälden aus der älteren Handelsgeschichte ihrer Stadt schmücken zu lassen. Diese Werke wurden kurz vor dem Augenblicke, wo sie als vollendet der Oeffentlichkeit übergeben werden sollten, ein Raub der

---

1) Organ für christliche Kunst. 1859. S. 224. — Messager des sciences hist. 1862 S. 276. 1863 S. 214. — Vlaamsche school. 1875 S. 136.

2) Vergl. Vlaam. school. 1855. S. 11 u. ff.

Flammen, bei Gelegenheit des beklagenswerthen Brandes, der in der Nacht vom 2. zum 3. August 1858 die berühmte alte Börse in Asche legte. Die Kartons, bis auf zwei grosse Darstellungen, sind jedoch erhalten, und die Künstler haben seitdem die beiden verlorenen, nach Photographien, welche sie hatten machen lassen, nochmals gezeichnet. Bei der Ausführung selbst hatte ihnen F. Claes aus Antwerpen und Otto Schwertgeburt aus Weimar geholfen.[1]) Der Untergang eines so ausserordentlichen Baudenkmales und mit demselben einer so hoffnungsreichen Arbeit, deren Beendigung mit Ungeduld erwartet wurde, regte natürlich die öffentliche Meinung auf und lenkte die allgemeine Aufmerksamkeit überhaupt auf die Wandmalerei sehr nachdrücklich hin.

Als daher im folgenden Jahre die Ausstellung der deutschen Kartons eingerichtet wurde, fand diese den Boden schon einigermassen vorbereitet. Die Stimmung kam dem Erfolg entgegen. Wenn im Laufe der vierziger Jahre einige in verschiedenen deutschen

---

1) F. H. Mertens, Notice des peintures murales exéc. à la Chambre de Commerce d'Anvers p. M. M. G. Guffens et J. Swerts etc. Antwerpen 1858. — Frise exécutée à la Chambre de commerce etc. 8 planches à l'eau-forte grav. p. O. Schwertgeburt et J. Marshall etc. Antwerpen 1856. — Gelungene Abbildungen der Malereien brachte die »Vlaamsche school« 1859 S. 25 u. 73. 1865 S. 200. 1866 S. 32. 96 u. 101. 1867 S. 88. 96. 129 u. 152. 1880 S. 155 u. 167. — Mehrere der Darstellungen sind auch photographirt, 3 der Bilder bei »E. Förster, Denkmäler deutscher Bildnerei und Malerei« Bd. IV. (Text S. 45) in Kupferstich und 2 in Holzschnitt in der »Ill. Zeitung« 1861, 36. Bd., S. 92/93, wiedergegeben worden. — Wegen der beabsichtigten Malereien in der neuen Börse vgl. die »Vlaam. school« von 1874 S. 32 u. 174.

Städten ausgestellte Gemälde von Gallait und Biefve Aufsehen erregt und die deutsche Malerei nach einer neuen Richtung hin beeinflusst hatten, so konnte jetzt dieser Dienst eine Erwiderung finden. Das Geschrei, welches, wie bemerkt, von einigen Seiten bei Gelegenheit der Ausstellung erhoben wurde, drang nicht durch, die öffentliche Meinung und ganz besonders die regierenden Kreise nahmen eine freundliche Stellung zur Sache ein. Man entschloss sich den Künstlern Gelegenheit zur Ausführung ähnlicher Werke zu geben, setzte zunächst einen jährlichen Betrag von 30,000 Franken aus Staatsmitteln hierfür aus und ging mit Eifer sofort an die Verwirklichung dieses Entschlusses. Stadtgemeinden und Privatpersonen schlossen sich der Sache fördernd an.

So kam ein bedeutendes Zusammenwirken zu Stande; und bereits in den Vorlagen, welche die Regierung für das Jahr 1862 machte, zeigte sich dasselbe in der erfreulichsten Weise. Für die Ausmalung des Saales im Rathhause zu Antwerpen war am 28. Februar 1861 mit H. Leys ein Vertrag abgeschlossen worden; er sollte 200,000 Franken erhalten, von denen der Staat 5, die Stadt 3 Achttheile auf sich nahmen. In Bezug auf die Ausführungen im Museum daselbst wurde mit N. de Keyser auf Grundlage derselben Bedingungen damals noch verhandelt. Mit Slingeneyer war hinsichtlich der 12 grossen Bilder für den Hauptsaal des herzoglichen Palastes — jetzt Sitz der königlichen Akademien — in Brüssel am

13. April 1861 abgeschlossen worden; dem Künstler waren 84,000 Franken, lediglich aus Staatsmitteln, zugesichert worden. Für das Treppenhaus der Universität zu Gent erhielten Lagye und de Taeye Auftrag; zu den Kosten, die 80,000 Franken betragen sollten, gab der Staat 5, die Stadt 3 Achttheile her. Für die bereits begonnenen Malereien von Guffens und Swerts in der St. Georgskirche zu Antwerpen wurden die jährlichen Staatszuschüsse von 4000 bis zu 7000 Franken erhöht. Aehnlich verfuhr man, jedoch in minderem Umfange, für die Kirche zu St. Nikolaes. In der Schule zu Elsene (Ixelles), der Vorstadt von Brüssel, sollte J. Gerard malen, dem man ein beachtenswerthes Schriftchen über die Münchener Ausstellung von 1859 verdankte,[1]) und der besonders die künstlerische Ausschmückung der Schulen im Auge hatte.[2]) Für die Kirche zu St. Truiden und die Kreuzkirche zu Lüttich, wo Julius Helbig malte, wurden jährliche Zuschüsse zugesichert, ebenso für die Salvatorkirche zu Gent, wo Canneel, sowie für St. Remaclius in Verviers und die Augustinerkirche zu Antwerpen, wo Bellemans arbeitete. Auch in Bezug auf die Säle in den Hallen zu Ypern lagen bereits ernste Absichten vor.[3]) In Folge dieser beträchtlichen Unter-

---

1) Considérations sur l'art allemand, ses principes et ses tendances à prop. de l'exposition etc. Brüssel 1859.

2) Journal des beaux arts. 1860. S. 158. 181 u. 189.

3) Journ. des beaux arts. 1862. S. 1 oder Vlaam. school. 1862. S. 7. — Messager des sciences hist. 1863. S. 214.

nehmungen wurde jener jährliche Betrag von 30,000 Franken, welcher aus Staatsmitteln für die Zwecke der Wandmalerei aufgewendet wurde, zunächst auf 60,000 Franken und seit 1863 auf 100,000 Franken erhöht.[1])

Auffällig erscheint es, wenn man diese sämmtlichen Werke übersieht, dass sie fast ohne Ausnahme in Orten des Vlamlandes und nur vereinzelt in solchen der wallonischen Provinzen sich befinden, und wenn man die Namen der Künstler übersieht, dass die letzteren lauter Vlamingen sind. Beruht diese Thatsache auf Zufall oder hat sie wirkliche und tiefere Gründe? Es ist dies schwer zu sagen, aber vielleicht können einige weiter unten zu gebende Mittheilungen einen Anhalt zur Beantwortung dieser Frage bieten, indem sie den grundsätzlichen Widerwillen der an die wallonisch-französische Schule sich haltenden Partei gegen die Wandmalerei nachweisen.

Wir wenden uns nunmehr zur Betrachtung einiger Hauptwerke und beginnen wie billig mit den Arbeiten von Guffens und Swerts. Jan Swerts aus Antwerpen (1820—1879) hatte mit dem $2\frac{1}{2}$ Jahre jüngeren Godfried Guffens aus Hasselt schon in den Sälen der Akademie seiner Vaterstadt, die sie beide als Schüler N. de Keyser's besuchten, eine herzliche Freundschaft geschlossen, die nicht allein persönlich war, sondern die auch auf einer völligen Uebereinstimmung der künstlerischen Grundsätze und Anschauungen beruhte,

---

1) Siehe weiter unten u. d. Journ. d. b. arts. 1864. S. 17 u. 18.

so dass die beiden Maler fast immer gemeinschaftlich wirken und arbeiten konnten. Ein bestimmter Trieb richtete ihr Streben auf die Ausführung von Wandmalereien; und es ist ihr unbestreitbares Verdienst, die Wege, welche sie zu diesem Ziele wählen und einschlagen mussten, richtig erkannt und mit sicherer Beharrlichkeit verfolgt zu haben. Wir haben diese Wege bereits bezeichnet. Aber Guffens und Swerts wurden keine blinden Nachahmer oder, wie E. Leclerq sich höhnisch ausdrückte, gar Nachäffer von Cornelius und Overbeck, sie studirten mit Einsicht und Fleiss auf mehrfachen Reisen nicht nur andere deutsche Meister, wie namentlich Schnorr und Kaulbach, sondern auch die alten grossen Meister Italien's, und wahrten sich dabei eine eigenthümliche, bestimmte und werthvolle Selbständigkeit. Ihre unablässigen Bemühungen, die grosse Sache, der sie sich gewidmet hatten, auch wirklich und unmittelbar in Fluss zu bringen, richteten sich nach den verschiedensten Seiten hin: sie suchten auf die Staatsregierung, auf die Stadtverwaltung ihres Wohnortes Antwerpen, auf einzelne Kreise und Personen einzuwirken, und sie hatten überall, schneller oder langsamer, einen günstigen Erfolg. Von den ersten wesentlichen Schritten der belgischen Regierung wurde bereits berichtet, auch wurde von den Malereien in der Handelskammer zu Antwerpen, welche die Stadt den Künstlern in Auftrag gegeben hatte, das Nöthige gesagt.

Fast gleichzeitig mit diesem Auftrage hatten sie die Ausmalung einer neuen, im modernen Rundbogen-Style erbauten Marien-Kirche zu St. Nikolaes im Waeslande, einer kleinen Stadt an der Bahn zwischen Gent und Antwerpen, übernommen. Es war den Künstlern hier rein um die Sache zu thun. Mit einer sehr kargen Belohnung begnügten sie sich, aber sie wollten eben ein Denkmal ihrer künstlerischen Grundsätze und Absichten hinstellen, ähnlich wie es Cornelius und Overbeck einst in dem Bartholdi'schen Hause zu Rom gethan hatten. Die nöthigen Gelder wurden durch Sammlungen in der Gemeinde aufgebracht, doch war schliesslich noch eine Beihülfe des Staates nöthig, freilich nur von geringerem Umfange.[1]) Unter diesen Umständen rückte die Arbeit nur langsam fort, und erst am 12. Dezember 1870 konnte die feierliche Einweihung stattfinden.[2])

Doch ist das Werk auch umfangreich. An den Wänden der beiden Seitenschiffe sieht man in Darstellungen aus der evangelischen Geschichte die sieben Schmerzen der Maria, darüber rechts und links von den Fenstern die Apostel in ganzen Figuren und weiter oben am Bogen im Rund die Brustbilder der Patriarchen und kleinen Propheten; an den Pfeilern sind die Engel mit den Leidenswerkzeugen abgebildet. Im Querschiff

---

1) Peinture murale etc. (s. weiter unten) S. 59.

2) Eine Beschreibung der Feierlichkeit findet man im Journal des beaux arts. 1870. S. 188.

haben die vier grossen Propheten, die vier Evangelisten und die vier Kirchenväter sammt Chören von Engeln ihre Stelle gefunden. Im Chore ist an der Wand rechts die Verkündigung, links die Auferstehung und an der Altarwand als Haupt- und Schlussmalerei des ganzen Kreises der Himmel mit der Dreifaltigkeit umgeben von Engeln und Heiligen und mit dem Heilande als Hauptfigur, auch mit Maria und Johannes als Fürbitter angebracht. Die Nebenkapelle links vom Chor ist der Maria und die rechts dem heiligen Cornelius gewidmet. Endlich haben auch die Wandflächen der Eingangsseite ihren Schmuck empfangen; der Raum um die Orgel enthält Rundbilder mit Engelschören, mit David und Salomo, sowie auch in ganzen Gestalten den heiligen Gregorius und die heilige Cäcilia. In den nischenartigen Kapellen, welche die Seitenschiffe nach Westen schliessen, ist rechts die Geschichte des Paulus und links die Taufe im Jordan mit der symbolischen Schlange des Paradieses und der überwundenen am Fusse des Kreuzes dargestellt. In dem letzteren Bilde wird man den Schlüssel des gesammten Gedankenkreises, welcher dem »*Gesetz gegenüber die Heilsbotschaft und die Erlösung*« verherrlichen will, erkennen dürfen.

Die Durchführung ist gedankenreich, stylvoll und tüchtig, und auch in technisch-malerischer Hinsicht meist vortrefflich. Ja, in einzelnen Bildern, wie z. B. der »*Rückkehr vom Grabe*« von Guffens, streben die Künstler nicht unglücklich nach malerisch bedeutender

Farbenwirkung. Aber allerdings im ganzen erscheint die Kirche etwas überladen und bunt, besonders in ihren hinteren Theilen am Chor, aber dies hat wesentlich seinen Grund in der gemalten Ornamentirung der Pfeiler und Gewölbe. Uebrigens sind auch an geeigneten Stellen in kleinen sehr gelungenen Bildern, schwarz auf gold, die vierzehn Stationen angebracht.[1])

Ferner malte Godfried Guffens allein für die flachen Wandnischen auf den Emporen der Kapelle des h. Ignatius — im Jesuitenkollegium in der kurzen Neustrasse (korte nieuw straat) — zu Antwerpen 14 grosse Bilder mit den »*Stationen des Kreuzweges*«, die ungefähr um dieselbe Zeit beendigt wurden.

Das Hauptwerk der beiden Künstler aber auf dem Gebiete religiöser und kirchlicher Malerei ist die Ausschmückung der St. Georgskirche zu Antwerpen.

Die 1853 im Bau nach den Plänen von Sluys beendigte St. Georgskirche ist eine Hallenkirche ohne Querschiff mit Langchor vor dem Mittelschiffe; sie entspricht also im allgemeinen ihrer räumlichen Gestaltung nach dem schwäbischen Typus gothischer Kirchen. Die Ausmalung, welche 1859 auf Grund der Stiftung einer kunstsinnigen Frau begonnen wurde, ward in zwölfjähriger Arbeit und mit Hülfe erheblicher Zuwendungen aus Staatsmitteln vollendet;[2]) die Einweihung erfolgte

---

1) Eine nicht völlig genaue Uebersicht des Inhalts der Malereien brachte das Journ. des beaux arts. 1866. S. 41.

2) Vergl. Organ f. christl. Kunst. 1859. S. 250. 272.

am 27. November 1871.[1]) Ihr Inhalt bezieht sich auf das »*Leben Jesu und die Erlösung*« und ist in drei Abtheilungen innerlich und räumlich geschieden. Die Folge an der Wand des rechten Seitenschiffes unter den Fenstern beginnt zunächst am Chor und endigt am Eingang; sie stellt in acht Bildern die Kindheit und Lehrthätigkeit Jesu bis zum Einzuge in Jerusalem dar. Auf der linken Seite beginnt die Folge der Darstellungen des Leidens Jesu am Eingang und endigt mit der Ausgiessung des heiligen Geistes am Chor. Der dogmatische Hintergedanke dieser beiden Folgen lehnt sich an die Eigenschaften der Kirche als der streitenden und leidenden an; dem Gedanken der siegreichen Kirche entspricht dann die Ausschmückung des Chores. An den Seitenwänden des Langchores sind die Apostel, je sechs auf jeder Seite, gemalt, und über ihnen vier Engel; weiter dann rechts Maria, als heilige Magd aufgefasst, links Joseph. Zunächst dem Altare, rechts und links zu je zweien, haben die Evangelisten ihre Stelle gefunden, über dem Altare der Schutzheilige der Kirche, St. Georg der Drachentödter auf stattlichem Rosse, seine Siegesfahne gen Himmel erhebend, und über ihm Christus sitzend mit ausgebreiteten Armen im Sinne des Wortes: »Frommer und getreuer Knecht, gehe ein zu deines Herrn Freude.« So ist der Stoff vertheilt.

Die Vermittelung der einzelnen Bilder zur räumlichen Gesammtheit ist durch eine reiche Ornamentirung,

1) Journ. d. b. arts. 1871. S. 172. u. Vlaam. school. 1871. S. 177.

die auch über die Pfeiler und Kappen sich erstreckt, bewirkt; doch ist hier vielleicht in der Anwendung des Goldes des Guten etwas zu viel gethan, da der Eindruck der Pfeiler und Kappen nicht ganz frei von einer gewissen Unruhe ist. Diese Unruhe in den Nebendingen darf man um so lebhafter bedauern, als in der Gesammtheit der Bilder selbst durchaus eine schöne und edle Ruhe herrscht.

Doch fragen wir uns vor allem, ob Guffens und Swerts hier ein Werk der Monumentalmalerei geschaffen haben, das ihren eigenen, offen erklärten Absichten entspricht, das sich würdig den älteren und neueren Denkmälern dieser Art anschliesst? Mit voller Freude darf man diese Frage unbedingt bejahen: ein bedeutendes, grossartiges Werk, ganz im Sinne echter Monumentalmalerei, haben die beiden Künstler, in bewunderungswürdiger Uebereinstimmung und Einheitlichkeit arbeitend, hingestellt. Diese rühmliche Anerkennung wird ihnen kein Urtheilsfähiger versagen können. Ihr Studium der deutschen Kunst hat schöne Früchte getragen. Denn nicht äusserlich lehnten sie sich an ihre Vorbilder, sie gingen mit vollem Verständniss in den Geist der deutschen Kunst ein und suchten in diesem Geiste, jedoch in sicherer Selbständigkeit, zu schaffen und zu gestalten. Namentlich in Cornelius und Overbeck sind sie gründlich eingedrungen, und es kann desshalb nicht befremden, wenn einige Gewandmotive unmittelbar den Cornelius'schen Charakter tragen,

wenn einige Köpfe an Overbeck erinnern. In der Anordnung der Bilder, besonders der 16 seitlichen Darstellungen, strebten sie nach dramatisch lebensvoller Entwickelung, die, dem Gegenstande entsprechend, klar und wirkungsvoll sei, und sie zeigten sich hierin glücklich und stark; ja bisweilen mag sogar das dramatische Element allzu kräftig betont worden sein, wie z. B. wenn Johannes der Täufer bei seiner Begegnung mit Jesus knieend, aber in leidenschaftlicher Bewegtheit, auf den Heiland hinweist.[1]) Selbst auch das Bild des heiligen Georg hat etwas dramatisch ungemein Bewegtes, was insofern nicht ganz ohne Bedenken ist, als das Bild über dem Altare und unter der Darstellung des in feierlicher Ruhe thronenden Christus sich befindet.[2]) Doch dies sind einzelne Züge über die man verschiedener Meinung sein kann, und die also nicht das Urtheil über das Werk als Ganzes beeinflussen.

In der Zeichnung ist ein durchaus edler, klassischer Styl entwickelt, im Ausdrucke ist nach treffender Charakteristik gestrebt, der ganze technische Vortrag ist ernst und gediegen. Doch wollte es mir scheinen, als ob in den letzten Jahren die Farbenerscheinung an einigen Stellen gelitten habe; wenigstens fielen mir bei meinen letzten Besuchen mehr als früher einige schwere, zum Theil sogar sehr schwere, Farben auf. Dies ist namentlich der Fall bei den sechs Aposteln auf der linken

---

1) Abgebildet in Holzschnitt in der »Vlaam. school.« 1865. S. 173.
2) Ebenso daselbst 1861. S. 165.

Seite — die, nebenbei bemerkt, das am wenigsten gelungene Stück des ganzen Werkes sind und mit ihren modernen Gesichtstypen sogar aus dem Rahmen desselben fallen — doch auch an einigen Orten im Langhause. Es liegen da bisweilen die ganzen Flächen der Lokaltöne ziemlich einförmig und schwer da, und es fehlt bisweilen in den Gewändern die sorgfältige Schattenmodellirung. Doch hieraus wird man den trefflichen Künstlern nicht einen Vorwurf machen, sondern man wird daraus die Lehre ziehen dürfen, dass es eine eigene und schwere Sache um die Monumentalmalerei ist, und dass selbst ein geübter Oelmaler sich erst eine neue Uebung und Technik erwerben muss.

Alles in allem hat man es mit einem Werke zu thun, das aus einem echten und gesunden Kunstgeiste hervorgegangen, das ein Denkmal erfolgreichen Strebens begabter Künstler nach den höchsten Zielen der Kunst ist, das ein erfreuliches Bündniss unserer vlämischen Stammesbrüder mit den besten Bestrebungen unserer eigenen Kunst beglaubigt. Und was an diesem Werke noch besonders zu rühmen ist, dass ist die Schlichtheit und Unbefangenheit der Gesinnung, aus der diese religiösen Darstellungen gegenständlich hervorgegangen sind; man sieht mit wahrer Befriedigung, dass kein innerer Zwang zur Sache stattgefunden, dass keine Absicht auf einen äusserlichen Zweck vorgelegen hat. In diesem Sinne, wie auch besonders damit zusammenhängend in Hinsicht des geistigen Ausdrucks der Köpfe und endlich

ebenfalls in allgemein stylistischer Hinsicht, lassen diese Arbeiten die religiösen Darstellungen der französischen Malerei, selbst die besten, hinter sich — eine Thatsache, die zugleich einen Fingerzeig giebt, wie unmöglich es für Guffens und Swerts gewesen wäre, in Bezug auf Monumentalmalerei bei den Franzosen und der wallonisch-französischen Schule anzuknüpfen. Ihre künstlerische Einsicht leitete sie, aus der inneren Nothwendigkeit heraus, eben auf andere Wege.[1])

Noch mit den Vorarbeiten zu diesem grossartigen Werke beschäftigt, erhielten die beiden Künstler schon wieder einen neuen bedeutenden Auftrag. Es handelte sich um die Ausmalung der Säle in dem unter dem Namen der »Hallen« bekannten Gebäude zu Ypern. Alphons van den Peereboom war damals Bürgermeister dieser Stadt, und er, voll Begeisterung für die Unternehmung von Wandmalereien, leitete Verhandlungen zwischen der Stadt und dem Minister des Innern, Ch. Rogier, ein, die

---

1) Den Inhalt der Darstellungen geben die »Muurschilderingen, uitgevoerd in St.-Joriskerk te Antwerpen door Godfried Guffens en Jan Swerts.« (Auch in französ. Sprache.) Antwerpen 1871, — sowie auch das Journal d. b. arts. 1866. S. 81 und 1868. S. 100, und die Vlaam. school. 1867. S. 25. — Ausser den bereits genannten Abbildungen brachte die »Vlaamsche school« noch Holzschnitte folgender Darstellungen: die h. Familie 1865. S. 53, die Versuchung Christi 1867. S. 25, die Kreuzschleppung 1869. S. 85 und die Verspottung 1870. S. 17. — Einige der Darstellungen sind photographirt worden; die Verspottung Christi ist in Holzschnitt von der Gazette des beaux arts, Bd. XXV (1868) S. 77, die Kreuzigung, von Guffens, und der Verrath, von Swerts, von der Leipziger illustrirten Zeitung, 1872, Band 58, S. 228. gebracht worden.

im Juni 1861 zum Abschluss einer Uebereinkunft führten, wonach die Stadt den fünften Theil der auf 200,000 Franken veranschlagten Kosten jener Ausmalungen und der damit zusammenhängenden Wiederherstellungsarbeiten übernahm. Wenige Zeit darauf trat Peereboom an die Stelle Rogier's, welcher Minister des Aeusseren wurde, und er hatte so Gelegenheit, von einer einflussreicheren Stelle aus für die Verwirklichung seiner Gedanken thätig zu sein. Es sollte jedoch nicht ohne Widerstreit und Kampf geschehen, wie wir weiter unten berichten werden.

Die Hallen zu Ypern bestehen aus dem alten, grösstentheils dem 13. Jahrhundert angehörenden Hauptbau, der über 130 Meter lang ist, und dem an der östlichen Seite seit 1620 angebauten, sogenannten »Nieuwerck«. Im Hauptbau befindet sich zunächst ein grosser, die ganze Länge einnehmender Saal und dann rückwärts gegen Osten hinter einem Theil desselben mit einem grossen in den Hof gehenden Fenster der Schöffensaal, die alte »Schepencamer«.[1]) Um die Ausmalung dieser Räume handelte es sich. Guffens und Swerts wurde der Schöffensaal übertragen, de Groux aus Commines (1825—1870) sollte den grossen Saal übernehmen, doch starb dieser noch während der Vorarbeiten, und so wandte man sich an Ferdinand Pauwels in Dresden, der dieses grossartige Werk

---

1) Ein Grundriss des Gebäudes ist u. a. in der »Zeitschr. f. bild. Kunst« 1880 S. 204 zu finden.

auch glücklich im Jahre 1881 beendet hat. Dasselbe besteht in neun Darstellungen aus der »*Geschichte der Stadt Ypern*«, welche zusammen etwa 300 Quadratmeter Wandfläche bedecken.[1]) Der Schöffensaal aber wurde bereits am 8. August 1869 feierlich eröffnet.

Der Schöffensaal bildet ein langgestrecktes Viereck, dessen eine nach dem Hofe gehende Schmalwand durch das erwähnte grosse Fenster, mit alten Glasmalereien, geschlossen wird. Auf der andern Schmalwand befinden sich die Thüren und über denselben Wandmalereien, die aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts stammen; dieselben wurden in ihrer Art belassen, jedoch mussten sie wieder hergestellt und in einigen Theilen sogar erneuert werden.[2]) Wegen der für die neuen Malereien zu wählenden Stoffe und der Behandlung mannigfacher Einzelnheiten war der Stadtarchivar Diegerick zur Hand gegangen; man wählte drei hervorragende Ereignisse aus der älteren Geschichte der Stadt. Auf den beiden Langwänden, über hohem eichenem Täfelwerk, sind die neuen Malereien ausgeführt worden, und zwar auf der einen, in ununterbrochener Fläche, der »*Einzug Philipp's des Kühnen in Ypern am 24. April 1384*« von Guffens, auf der anderen, links von einem Prachtkamine der »*Besuch der Schöffen*

---

1) Dresdener Kunstblatt. 1881. S. 35.

2) J. Coppieters im Bulletin des commissions roy. d'art et d'archéol. VI. (1867.) S. 179 und ff., wo auch eine farbige Abbildung dieser Wand im altem Zustande gegeben ist.

in einer der nach der freiheitlichen Schulordnung von 1253 eingerichteten Schulen« und rechts die *»Verkündigung der Armenpflegeordnung von 1530«*, beide von Swerts. Das Bild von Guffens ist über 14, die beiden von Swerts jedes beinahe 6 Meter lang. Auf diesen umfänglichen Flächen konnten sich die Künstler in breit entwickelten Kompositionen ergehen. Die nothwendige Festhaltung möglichst grosser geschichtlicher Treue führte sie von selbst dahin, die Elemente des Wirklichen und Charakteristischen mit vollem Nachdrucke zu betonen, wodurch sie Gelegenheit fanden, ihre ganze Selbständigkeit, gegenüber den deutschen Meistern, namentlich Cornelius und Overbeck, die sie bei den kirchlichen Malereien unmittelbarer beeinflusst hatten, aufs deutlichste zu bezeugen. Ihre Werke sind so im besten und treuesten Sinne des Wortes Geschichtsbilder geworden, wahrheitsgetreue Veranschaulichungen geschichtlicher Ereignisse, in künstlerischer Anordnung und Gestaltung.[1])

---

1) Ville d'Ypres. Salle échevinale. Compte rendu de l'inauguration etc. Ypern 1869. — Alfr. Michiels, Restauration d. l. salle des échev. à Ypres. Brüssel 1871. — Alph. Vandenpeereboom, La chambre des échevins d'Ypres. (Brügge 1878, gedruckt bei A. de Zuttere.) Dies umfassende mit grosser Kenntniss und Gründlichkeit bearbeitete Werk enthält mehrere Kunstbeigaben, namentlich die sehr gelungenen Umrisszeichnungen der drei Bilder von Guffens und Swerts in Steindruck, von Hubert Meyer. — Siehe auch Messager d. sciences hist. 1868. S. 487—493, und Journ. d. beaux arts. 1869. S. 118 und 1876. S. 57.

Die nächste Arbeit, die Guffens und Swerts ausführten, war die Ausmalung des Schöffensaales in dem alten, schönen Rathhause zu Kortryk. Auch hier wurden hervorragende Gegenstände aus der Geschichte der Stadt gewählt, um die Bedeutung der drei Stände des Mittelalters, Bürgerschaft, Geistlichkeit und Adel, zu veranschaulichen, und auch hier leistete der Stadtarchivar, Ch. Mussely, den gelehrten Beistand. Der Schöffensaal liegt zu ebener Erde nach hinten hinaus und ist nur ein mässig grosser Raum. Der Thür gegenüber steht in der Mitte der einen Schmalwand ein aus dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts stammender Prachtkamin. Rechts und links von diesem, wie auf den schmalen Flächen der Fensterwand, sind kleinere Darstellungen angebracht, unter denen die »*Kirchweihe des h. Aegidius*«, der das Christenthum in Flandern einführte, hervorzuheben ist. Das Hauptbild befindet sich an der Längswand den Fenstern gegenüber; es stellt den »*Aufbruch des Grafen Balduin IX. von Flandern zum Kreuzzuge im Jahre 1202*« dar und ist von Guffens gemalt. An der Eingangswand über der Thüre ist von Swerts »*der Kriegsrath der vlämischen Hauptleute am Tage vor der Sporenschlacht im Jahre 1302*« dargestellt. Die Malereien stehen über hohen hölzernen Wandverkleidungen und reichen bis an die Decke, ohne dass eine weitere architektonische Einfassung oder Verbindung angebracht wäre. Leider ist die Beleuchtung nicht günstig; im allgemeinen ist das Licht zu schwach

und dann fällt es auch etwas von unten, namentlich auf das Hauptbild. Die Malereien sind in derselben Auffassung und Kunstrichtung gehalten, wie die zu Ypern. Sie streben in der Anordnung nach geschichtlicher Wahrheit und Wirklichkeit, wodurch natürlich auch manches Zufällige in die Sache gekommen ist; in Bezug auf Formengebung waltet in der Haltung und in den Köpfen das charakteristische Element vor, während in den Gewandungen sich eine starke Neigung für stylistische Grundsätze zu erkennen giebt. Diese tüchtigen und vortrefflichen Arbeiten wurden in den Jahren 1873 bis 1875 ausgeführt. Am 8. September erfolgte die feierliche Einweihung des schönen Saales.[1])

Noch vor Beendigung dieser Malereien hatte Swerts einen Ruf als Direktor der Kunstakademie zu Prag, an Stelle des nach Wien versetzten Trenckwald, angenommen, dem er auch im Oktober 1874 Folge leistete. Leider war es ihm nur wenige Jahre dort zu wirken vergönnt, denn bereits am 11. August 1879 ereilte ihn der Tod zu Marienbad, wo er Herstellung von einer schweren Erkältung erhoffte, die er sich im Dezember 1878 in der St. Annakapelle im Veitsdome zu Prag zugezogen hatte, als er die letzte Hand an seine

---

1) Ch. Mussely, La salle échevinale de Courtrai etc. (Gedruckt 1876 bei Annoot-Braekmann in Gent.) Dem Buche sind Photographien sämmtlicher Malereien beigegeben. — Siehe auch Journ. d. b. arts. 1876. S. 150; und die Vlaamsche school. 1875. S. 128 u. 136.

daselbst ausgeführten Malereien legte.[1]) Am 21. Mai 1881 wurde eine Marmorbüste des verewigten Meisters, von Frans van Havermaet gearbeitet, in der Halle des Museums und eine seinem Andenken gewidmete Inschrift in der St. Georgskirche zu Antwerpen enthüllt.[2])

Dieser Tod hat auch die Mitwirkung von Swerts an einer neuen grossen Unternehmung abgeschnitten, die der Freiherr van de Werve en de Schilde einigen Künstern, insbesondere Guffens und Swerts, übertragen hatte, und die in der Ausmalung verschiedener Räume in dem palastartigen Hause auf dem Kipdorp in Antwerpen und dem prächtigen Schlosse zu Schilde bei Antwerpen besteht. Das Programm aller dieser Malereien ist durch den Archivar dieser Stadt, P. Génard, ausgearbeitet worden,[3]) und Guffens, der seit dem Jahre 1871 seinen Wohnsitz in Brüssel aufgeschlagen hat, ist daselbst fleissig mit der Herstellung der erforderlichen Entwürfe und der Ausführung der Bilder selbst, die in Wachsfarben auf Leinwand gemalt werden, beschäftigt. Bis jetzt sind drei von den sechs Darstellungen aus der Familiengeschichte für den Festsaal des Antwerpener Hauses beendet.

---

1) Vergl. weiter hinten den Brief No. 62. — Einen Bericht über diese Malereien, nach der Prager Bohemia, enthält das Journ. d. beaux arts von 1878. S. 188. — Einen kurzen Nekrolog von Jan Swerts brachte das Journ. d. b. arts. 1879. S. 121 und die Vlaamsche school. 1879. S. 149.

2) Journ. d. b. arts. 1881. S. 82, u. Vlaam. school. 1881. S. 95.

3) P. Génard, Les peintures monumentales de l'hôtel et du château de Schilde. Antwerpen, gedruckt bei J. B. van Aarsen.

Inzwischen arbeitete Guffens im Sommer 1879 an der Ausmalung der Taufkapelle in der St. Quentinskirche seiner Vaterstadt Hasselt. Drei Hauptbilder stellen den »*Sündenfall*«, die »*Erlösung durch den Tod Jesu*« und die »*Taufe Christi durch Johannes*« dar; und ferner sind noch die acht ersten Bischöfe, welche sich um die Einführung des Christenthums in der Grafschaft Limburg verdient gemacht haben, angebracht worden. Die Kosten dieser Malereien waren auf 20,000 Franken festgesetzt worden, von denen der Staat die Hälfte übernommen hat.[1])

Im Jahre 1881 beendete Guffens auch vier Gemälde im Chore der St. Josephskirche zu Löwen: das »*Opfer des Melchisedek*« und das »*Abendmahl*«, der »*Einzug der Bundeslade in Jerusalem*« und die »*Fronleichnams-Prozession*«.

Wir wenden uns nunmehr zu den Malereien von Hendrik Leys im Rathhause zu Antwerpen. Auch hier finden wir eine völlige Unabhängigkeit von der französischen Kunst, dagegen eine Anlehnung an die niederländischen und deutschen Meister des sechszehnten Jahrhunderts, also an den alten nationalen Boden, aus dem die grosse Blüthe der vlämischen Malerei emporgewachsen war. Diese Erscheinung freilich hat nicht einen sichtbaren und allgemeinen Beweggrund, sondern sie beruht auf der Individualität des Künstlers,

---

1) Vlaamsche school. 1877. S. 12.

ebenso wie die Richtung von Guffens und Swerts doch im wesentlichen auf deren Individualität zurückzuführen ist. Da aber in beiden Fällen die Individualitäten durch bedeutende Begabung und durch Klarheit der Ziele ausgezeichnet waren, so mussten die entstehenden Werke zugleich eine Freude und ein Stolz des Landes werden. Die weitere eigentlich kunstgeschichtliche Bedeutung aller dieser Werke dürfte aber die sein, dass sie sprechende Denkmäler des ausschliesslichen Eklektizismus sind, welcher die belgische Schule von anfang an beherrscht hat und noch beherrscht.

Hendrik Leys ist 1815 zu Antwerpen geboren, und er empfing die künstlerischen Unterweisungen durch seinen Schwager, den oben genannten Braekeleer; auch besuchte er, jedoch nur kurze Zeit, die Akademie, wo eben das neu aufgegangene Gestirn von Wappers Einfluss gewonnen hatte. 1833, im Alter von 18 Jahren, trat er bereits mit einem eigenen Gemälde auf der Kunstausstellung zu Brüssel auf.

Man pflegt in der künstlerischen Entwickelung von Leys drei Epochen und danach drei besondere Behandlungsweisen zu unterscheiden. Man meint, dass die erste Art aus seiner Begabung, seinem Bildungsgange und seiner Zeit natürlich hervorgegangen sei, dass sie koloristische Vorzüge bei mangelhafter Zeichnung und eine Vorliebe für Gegenstände des Mittelalters, die Leys möglichst treu wiederzugeben suchte, zeige; man könnte sie die Braekeleer-Wappers'sche nennen. Die

zweite Art sei dann durch die Anlehnung an die grossen Holländer, namentlich an Rembrandt selbst, bedingt und kennzeichne sich durch »den schönen Sammetton«, wie H. Billung, oder durch den »goldigen Gesammtton«, wie Andere sagen. Endlich die dritte Art bestehe in dem Anschluss an die niederländischen und deutschen Meister des fünfzehnten und sechszehnten Jahrhunderts, besonders an Dürer und Holbein. Ob diese Unterscheidung richtig ist, bleibe hier dahingestellt; mir hat sie nie völlig einleuchten wollen, zumal man über die Grenzen der drei Epochen sehr verschiedener Meinung ist. So z. B. lässt Billung die zweite Epoche 1839 und die dritte 1852 beginnen, während Fétis die Jahre 1845 und 1858 aufgestellt hatte.[1]) Das ist doch merkwürdig genug. Richtig freilich ist es, dass Leys zuerst den Braekeleer-Wappers'schen Lehren getreu folgte und etwa so malte, wie es N. de Kayser anfangs auch that und wie man durchaus bezeichnend in dem Bilde »*Arm und Reich*« von 1837 im Museum zu Brüssel sehen kann. Richtig ist auch, dass er hierauf das Vorbild Rembrandt's ergriff, wie man wieder in demselben Museum an der »*Predigt in Antwerpen*« von 1845 beobachten kann. Richtig ist endlich auch, dass er danach die älteren Niederländer und Deutschen, namentlich des sechszehnten Jahrhunderts, als Vorbild

---

1) In den sogleich zu bezeichnenden Aufsätzen: Bei H. Billung S. 335 u. 339; — bei E. Fétis S. 9. 16 u. 18.

nahm. Aber jene schwankende Abweichung des Urtheils über die Grenzen dieser, danach zu bestimmenden Epochen muss doch ihre Gründe haben, und in der That bemerkt man auch, dass die vielseitige und bewegliche Künstlernatur von Leys sich bald so, bald so äusserte, dass er heute in dieser Weise, morgen in jener arbeitete, dass es also nicht wohl angeht, sein Wirken nach Gruppen von festen zeitlichen Grenzen zu zerlegen, wie man es bei so vielen anderen Meistern, grossen und kleinen, mit Erfolg thun darf. Man darf nur wiederum einige Bilder des Meisters im Museum zu Brüssel, namentlich z. B. den »*Schwur Karl's V.*« von 1863 und die »*Werkstatt des Frans Floris*« von 1868 im Hinblick auf die früheren Arbeiten von Leys betrachten, um sich hiervon zu überzeugen. Dort eine unruhige, stumpfe Färbung und eine so geringe Luftperspektive, dass man die Stufen der Treppe im Vordergrunde nur mit einer gewissen Mühe erkennen kann; hier wieder der alte, von Leys so oft angewandte bräunliche Gesammtton und eine einheitlichere Farbenstimmung. Dann kommen wieder, zeitlich mitten zwischen Bildern dieser letzteren Art stehend, andere ohne den bräunlichen Ton vor, wie z. B. »*das Todtenamt für Berthall de Haze*« von 1854, gleichfalls im Museum zu Brüssel, welches sogar wiederum eine an die holländischen Vorbilder noch erinnernde Schattenbehandlung zeigt. Als ein sehr bezeichnendes Beispiel für den bräunlichen Ton würde man etwa noch den »*Dürer in Antwerpen*« vom Jahre 1857 in der

National-Gallerie zu Berlin (No. 211) hervorheben können.

Doch in diesen Gegensätzen erschöpfen sich keineswegs die Wandlungen und Wechselungen in der Darstellungs- und Vortragsweise von Leys. Es kommt noch hinzu, dass er von der saubern Art der holländischen Feinmaler zu einer koloristischen Behandlung im Sinne von Rembrandt's Goldton und Helldunkel mit Glück überging; dass er sich einer mehr zeichnerischen Behandlung bei harmonischer Farbenstimmung lange Zeit befleissigte und dann einer breiteren Behandlung sich zuneigte, die er merkwürdigerweise anwandte nicht um koloristischer, sondern vielmehr um bunter und bisweilen sogar, wie in jenem »*Schwur Karl's V.*«, hart und unruhig zu werden. Doch schliessen sich diese verschiedenen Kunst- und Behandlungsweisen eben nicht gegenseitig aus.

Die eigentliche Stärke von Leys liegt auf dem Gebiete der Charakteristik, die bei ihm immer wahr, bestimmt, treffend und sprechend ist. Sein Talent glänzt nicht durch grosse und selbständige Erfindungskraft, es bewegt sich in den Grenzen der Gattungsmalerei; zugleich befähigte es ihn schon früh eine seltene Sicherheit und Gewandtheit in der Oelfarben-Technik sich zu erwerben, wenn er auch oft nicht vorsichtig genug in der Wahl seiner Farbestoffe und Bindemittel war, da leider manche seiner Oelbilder durch Risse der Zerstörung nahe gebracht wurden. Diese Eigenschaften

seiner Künstlernatur wiesen ihn von selbst an die alten holländischen Meister, und sie sind es, die, trotz mehrfacher Stylwandlungen, doch bis zuletzt sein Wirken bestimmen. Auch in den Rathhaus-Malereien, die 1869 vollendet wurden, liegen sie unverkennbar und deutlich vor. Nach Vollendung dieser Arbeit, noch in demselben Jahre 1869, starb der Künstler, so dass dieselbe sein letztes, grösstes und wohl auch reifstes Werk geblieben ist. Die Zahl seiner einzelnen Oelgemälde ist eine sehr beträchtliche. Ein kleinerer Theil derselben befindet sich in öffentlichen Sammlungen, zu Brüssel, Antwerpen, Amsterdam, Berlin, Frankfurt, Leipzig, München und anderen Orten, die überwiegende Menge im Privatbesitze. Im Jahre 1861 hatte Leys den Speisesaal seines Hauses in Antwerpen mit fünf Wandbildern geschmückt, die zu seinen gelungensten Leistungen gehören: »*Zug zum Feste nach der Stadt — Eintritt in die Stadt über die Brücke — Einlass begehrende Gäste — Empfang der Gäste — Festmahl*«, und endlich der »*heilige Lukas als Beschützer der Maler*«.[1])

---

1) P. Génard, De wooning des Heeren H. Leys; in der Vlaam. school 1859. S. 81, mit Abbildung — J. N. de Noduwez im Messager des sciences hist. etc. 1878. S. 188 u. ff. — Einen längeren Aufsatz über Leys von P. Mantz enthält die Gazette des b. arts 1866 (XX) S. 297—317. — Einen ausführlicheren Bericht über die Bestattungsfeierlichkeiten brachte die Vlaam. school 1869. S. 128—139. — Siehe auch A. van Soust, L'école d'Anvers en 1858 S. 61—83. — Ludw. Pfau, Freie Studien. S. 262—278. (Stuttgart 1866.) — Ed.

Das Sitzungszimmer des prächtigen Rathhauses, welches letztere seit 1561 von Cornelis de Vriendt erbaut wurde, war der Raum, welcher Leys mit dem Auftrage zur Verfügung gestellt wurde, Bilder aus der Stadtgeschichte von Antwerpen dort anzubringen.[1]) Der Saal hat in der Mitte der Hauptwand gegenüber den Fenstern einen stattlichen Kamin und an den Schmalseiten zunächst den Ecken je zwei Thüren. Es war also über der Sockelverkleidung dort Raum zu zwei grösseren Bildern rechts und links vom Kamin, hier ebenso zu je einem grösseren Bilde zwischen den Thüren dargeboten. Leys wählte ausschliesslich Gegenstände aus dem sechszehnten Jahrhundert, der Entstehungszeit des Gebäudes, zum Inhalt dieser Bilder, und zwar stellte er an der Eintrittswand den »*Bestätigungseid der Stadtrechte Antwerpen's seitens des nachmaligen Kaisers Karl V. im Jahre 1514*« dar; weiter, rechts vom Kamin, »*die Uebergabe des Ober-*

Fétis, Notice s. J. A. H. Leys. (Aus dem Jahrbuch der Brüsseler Akademie v. 1872.) — H. Billung, Hendrik Leys, ein Lebensbild; in der Zeitschr. f. b. Kunst 1880. (XV.) S. 333 u. ff.

1) Leys hat unterm 5. Juni 1862 selbst ein Programm der Malereien verfasst, welches im Bulletin des commissions roy. d'art et d'archéol. II. 1863. S. 444 u. ff. erschien; es ist auch abgedruckt in der Vlaamschen school 1870. S. 97 und auszugsweise mitgetheilt im Journ. d. b. arts 1864. S. 15. — Eine wenig günstige Beurtheilung bei Gelegenheit des Berichtes über die Eröffnung des Saales am 14. August 1870 brachte dasselbe Journal d. b. arts 1870. S. 124. — Vgl. P. Génard, Aanteekening over den bouw van het stadhuis etc. in der Vlaam. school. 1862. S. 146.

befehls über die bewaffnete Bürgerschaft durch den Bürgermeister van Ursel an den Schöffen C. van Spangen im Jahre 1542«, und links *»die Ertheilung des Bügerrechtes an B. Pallavicini im Jahre 1541«*; endlich an der hinteren Schmalwand *»die Auslieferung der Stadtschlüssel seitens Margaretha's von Parma an den Bürgermeister während der Unruhen im Jahre 1567«*. Ueber den vier Thüren sind dann noch je drei Bildnisse von fürstlichen Personen, die sich um Antwerpen verdient gemacht haben, in ganzer Figur angebracht worden. Die angedeutete architektonische Theilung der Wände giebt den Bildern eine feste Umrahmung und einen einheitlichen Zusammenhalt, der durch die dunkle Marmorfarbe des Kamins und der Thüreinfassungen wie durch die gediegene mit Wappen verzierte Balkendecke wesentlich erhöht wird. Das Zimmer stellt sich so als ein Ganzes, als ein in sich gegliedertes und geschlossenes Kunstwerk dar. Architektur und Malerei geben dem Raume das Gepräge des sechszehnten Jahrhunderts.

Freilich scheint ein Widerspruch vorzuliegen zwischen der Architektur, die dem Style italienischer Hochrenaissance wirklich und echt angehört, und der Malerei, welche den nordischen Styl des Quentin Massys, Dürer's und verwandter Meister nachahmt. Doch gleicht sich derselbe dadurch aus, dass im sechszehnten Jahrhundert zu Antwerpen wirklich nordisch-mittelalterliche und italienische Elemente und Strömungen neben, mit und durch einander liefen. Und Leys hatte ohne

Zweifel die Absicht, die Ereignisse, die er darstellen wollte, auch in solcher Erscheinungsweise, wie sie wirklich stattgefunden haben könnten, darzustellen. Dieser geschichtliche und thatsächliche Realismus hat seine sachliche Berechtigung. Ehedem im fünfzehnten Jahrhundert zu Florenz und zum Theil im siebzehnten in Holland stellte man geschichtliche, namentlich biblische Gegenstände im Gewande der eigenen Zeit dar. Die grossen Meister Italien's führten das Gewand des klassischen Alterthums ein, dem die Akademiker treu blieben und das auch die neueren deutschen Klassizisten im allgemeinen beibehielten. Aber nicht immer entsprach das eine oder andere Prinzip der geschichtlichen Wahrheit. Und wenn man sich bemühte, eine That des grossen Rhamses oder des Nebukadnezar im ägyptischen und babylonisch-assyrischen Gewande darzustellen, und wenn jedermann dies billigte, so verstand es sich von selbst, dass auch Vorkommnisse aus dem sechszehnten Jahrhundert treu im Gewande des sechszehnten Jahrhunderts dargestellt werden konnten und durften. Aber freilich die Grundsätze und Mittel einer vorgeschrittenen Kunstübung sollten niemals mit Gewalt eingeschränkt werden, denn niemals lässt sich künstlich irgend ein alterthümlicher Styl in seiner echten Einfältigkeit und Einschränkung erneuern. Versucht man es trotzdem gewaltsam, so erreicht man nichts als den Eindruck unwahren Zwanges. Doch diess war nicht entfernt der Fall von Leys. Seine Malereien sind so

von der Denk- und Kunstweise unserer Zeit durchdrungen, dass niemand sie auch nur einen Augenblick, und selbst auch nur im Betrachte ihrer äusserlichen Erscheinung, für Werke des sechszehnten Jahrhunderts halten könnte.

Man kann diese Malereien am besten ihrem ganzen Charakter nach mit einigen Arbeiten von Schwind, dem »*Ritter Kurt*« und ähnlichem vergleichen, um die Grundsätze, die Leys leiteten, sofort klar einzusehen. Auch Guffens und Swerts waren in ihren untergegangenen Malereien aus der Handelsgeschichte von Antwerpen im wesentlichen diesen Grundsätzen gefolgt, vielleicht unter Einfluss der früheren Bestrebungen von Leys selbst; auch blieben sie denselben im allgemeinen in ihren grossen geschichtlichen Malereien zu Ypern und Kortryk treu. Stylistisch ist schon zu Anfang des Jahrhunderts diese Richtung durch den »*Faust*« und die »*Nibelungen*« von Cornelius, sowie durch Werke von Pforr und Anderen eröffnet worden.[1])

Wenn Leys aber nicht immer jenen Grundsätzen ganz rein und glücklich folgen konnte, so erklärt sich dies wohl daraus, dass er weniger einen unmittelbaren Sinn für Geschichte und Geschichtsmalerei im grossen Styl, als vielmehr für das Wirkliche und Gattungsartige hatte. So sind auch die vier Gemälde im Rathhaussaale

---

1) Vergl. meine »Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst u. s. w.« S. 247 u. ff., 271 u. ff.

nicht im grossen geschichtlichen Sinne entwickelt, sie haben vielmehr in der Anordnung wie in der Durchführung einen Gattungscharakter, der jedoch nicht hindert, dass sie in voller geschichtlicher Wirklichkeit, Echtheit und Treue zum Beschauer sprechen, im Gegensatz zu jener akademischen Verschönerung der Darstellung geschichtlicher Gestalten und Ereignisse, die bei den älteren Düsseldorfern beliebt war, die aber doch etwas Gemachtes und Unwahres an sich hat. Unter jener Einschränkung nun aber zeugen die Leys'schen Malereien von einem ungewöhnlichen Talente, vom redlichsten Streben, von der höchsten Gewissenhaftigkeit und ernstesten Tüchtigkeit — Eigenschaften, die wahrlich im Stande sind, dem Werke des Meisters eine hervorragende Stelle zu sichern. Allerdings tadeln die modernen Farbenleute die Färbung, weil sie etwas Stumpfes, und die Zeichnung, weil sie bisweilen etwas Steifes habe; aber mir scheint dieser Tadel, der zwar nicht ganz ohne Anlass ist, doch zu weit zu gehen. Denn man muss sich doch immer die Grundsätze und Ansichten des Künstlers vergegenwärtigt halten, und diese verbieten schlechterdings ihn nach dem Maasstabe eines Makart zu messen. Ein Fehler oder eine Irrung perspektivischer Art geht aber offenbar durch alle vier Bilder, indem die Fussböden überall zu steil ansteigen, der Horizont also zu hoch angenommen ist — ein Fall, der auch in der älteren Malerei öfter vorkommt, und der z. B. auf dem ausgezeichneten Gemälde des Bernard

Fabritius vom Jahre 1653: »*Petrus im Hause des Cornelius*« im Museum zu Braunschweig sich zeigt.[1])

Die dritte der grossen Unternehmungen, welche durch die Staats-Aufträge von 1859/60 ins Leben gerufen wurden, sind die Malereien im Treppenhause des Museums zu Antwerpen von de Keyser. Nikasius de Keyser, Keyzer oder Keijser, ist 1813 zu Sandvliet geboren. Er bildete sich auf der Akademie zu Antwerpen unter M. J. van Bree und auf Reisen aus, trat bereits 1836 mit dem jetzt im Museum zu Kortryk befindlichen Bilde der »*Sporenschlacht vom Jahre 1302*« auf und erregte 1839 als junger Maler von 26 Jahren durch sein grosses Oelgemälde der »*Schlacht von Worringen, 1288*«, welches wie bemerkt im Museum zu Brüssel aufgestellt ist, ein bedeutendes Aufsehen. Es ist keine günstige Erfahrung, dass de Keyser, je mehr und je öfter man Werke von ihm sieht, desto mehr und mehr verliert. Aber die Sache ist durchaus begründet.

Was die »*Sporenschlacht*« angeht, so ist sie allerdings in jedem Betrachte viel unreifer als das Worringer Bild, aber sie zählt immerhin zu des Künstlers Hauptwerken. Die Unzulänglichkeiten sind jedoch mit Händen zu greifen: unklare, überfüllte Anordnung, mehr Todtschlägerei als Schlacht, vielfach unüberwundenes Modellstudium, unvollkommene Farbenentwickelung bei brauner

---

1) Vergl. meine »Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte«. II. S. 285.

Grundstimmung, viel Fleiss und Mühe aber keine wahre Schaffenskraft, — alles in allem das Anfängerwerk eines mittleren Talentes. Als die hauptsächlichen, charakteristischen Eigenschaften tritt das Streben nach realistischen und koloristischen Vorzügen hervor, ohne dass nach beiden Richtungen hin höhere Lebenswahrheit und poetische Stimmung erreicht wäre.

Entwickelter und bedeutender ist das Bild der »*Schlacht von Worringen*«, aber es vermag als Ganzes dauernd auch nicht zu fesseln. Es verliert bei längerem und eingehenderem Betrachten gar bald an gegenständlichem und künstlerischem Werthe; die Theilnahme zieht sich auf die Hauptfigur, den auf prächtigem Schimmel in der Mitte der Darstellung haltenden Herzog von Brabant, zusammen. Auch die malerische Behandlung leidet, trotz des sichtbaren Bestrebens nach tiefer harmonischer Farbenstimmung, an dem Mangel einer völligen Harmonie; den Farben fehlt es an rechtem Leben, einige sind ziemlich matt und beinahe fade. Fleiss und Mühe hat Keyser auch hier nicht gespart, aber seine Studien und Absichten sind nicht durchweg zu wahrer künstlerischer Freiheit erhoben; die Studirtheit und Gemachtheit blickt allzu oft durch, besonders in den Köpfen, von denen sogar manche einigen in der »*Sporenschlacht*« doch allzu sehr ähneln. Das Ganze lässt den akademischen Bildungsgang des Künstlers und jene akademische Neigung erkennen, das Wirkliche und wirklich Gewesene zu verschönern, die vorhin angedeutet wurde;

es sieht »Düsseldorfisch« im besseren Sinne des Wortes aus, und diess erklärt wohl auch die sehr beifällige Aufnahme, die das Bild gerade am Niederrhein fand. Der Kölnische Kunstverein gab es in einer grossen Lithographie von Kreins bereits 1841 heraus.

Der Richtung, zu der sich Keyser in diesen Werken bekannt hatte, ist er im wesentlichen treu geblieben, und auch die Malereien im Treppenhause des Museums ordnen sich derselben ein. Doch ist er nicht ein Künstler von sicherer Festigkeit und klarer Beharrlichkeit des Strebens. Schwankungen der merkwürdigsten Art zeigen sich in seinen Werken, die theils den künstlerischen Werth derselben sehr verschieden bestimmen, theils fremde, namentlich französische, Einflüsse darthun. So malte er ein Jahr nach dem grossen Worringer Gemälde, 1840, zu Rom, wohin er sich begeben hatte, »*Römische Pifferari, Siesta haltend*,« ein äusserst schülerhaftes, kraftloses und akademisch verschönernd gemachtes Bild, das wie eine der allerschwächsten Düsseldorfer Leistungen aussieht; es befindet sich in der Kunsthalle zu Hamburg. Dann wieder gingen Werke mittleren Werthes unter seiner Hand hervor, und auch an hervorragenderen fehlte es dazwischen nicht. Zu den letzteren dürfte das im Museum zu Gent befindliche Bild der »*beiden Kindsmörderinnen*« vom Jahre 1855 gehören.

In diesem Jahre wurde Keyser Director der Akademie an Stelle von Wappers, der von der Leitung

dieser Anstalt zurückgetreten war, und 1860 begann er die Malereien im Treppenhause des mit der Akademie verbundenen Museums, welche nach zehnjähriger Arbeit vollendet wurden. Die Malereien sollten gegenständlich die Kunstgeschichte Antwerpen's zur Anschauung bringen, und de Keyser entschloss sich, im Gegensatze zu den Darstellungen aus der Handelsgeschichte Antwerpen's von Guffens und Swerts und denjenigen aus der Stadtgeschichte von Leys, diese Aufgabe nicht in der Entfaltung von durchgeführten Bildern einiger Epoche-machenden Thatsachen zu lösen, sondern durch Zusammenstellungen der hervorragenden Antwerpener Künstler, nach Art Kaulbach's oder Delaroche's und deren Nachahmer.

Die dem Künstler räumlich gebotenen Flächen begünstigten diese Auffassung. Das Treppenhaus ist ein hoher, beinahe quadratischer Raum, an dessen äusserer etwas breiterer Seite der Eingang sich befindet; diesem gegenüber ist die Treppe, auf welcher man zur Eingangsthür der im oberen Stocke belegenen Gemäldesäle hinaufsteigt. Der obere Theil der vier Wände des Treppenhauses nun ist mit den Malereien geschmückt, ähnlich wie im Treppenhause des neuen Museums zu Berlin auch nur der obere Theil von Kaulbach gemalt wurde. Ueber der Eingangsthüre in der ganzen Breite der Wand ist das Hauptbild angebracht, zu den Seiten nur durch schmale Darstellungen eingeschlossen, welche den Einfluss der Schulen von Brügge und Rom auf die

Brabanter Schule veranschaulichen sollen, indem sie hier Jan van Eyk mit dreien seiner Nachfolger, dort Rafael, Michelangelo und Andere nebst Barend van Orley darstellen. Im grossen Bilde thront in der Mitte die Antowerpia, Kränze austheilend; zu ihren Füssen sieht man die mittelalterliche und neuere Kunst als Vertreterinnen der Style und Zeiten, in denen die Brabanter Kunst sich bethätigt hat. Der übrige weite Raum rechts und links ist durch 52 Gestalten von Malern und einigen Baumeistern eingenommen. Die Wandflächen zur Rechten und Linken vom Eintritt sind in derselben Weise getheilt. Sie setzen in den breiten Mittelbildern die Darstellung der Künstler fort, indem sie Vereinigungen von je 42 Gestalten sind, dort von Malern und Bildhauern, hier von Malern und Kupferstechern. Dort, also auf der rechten Wand, stellen die beiden schmalen Seitenbilder »*Dürer in Antwerpen*« und den »*Bau des Rathhauses*« daselbst dar, hier aber die »*Stiftung der Akademie*« und »*Rubens an seinem Bilde der Kreuzabnahme malend*«. Diese gesammten sechs Seitenbilder sollen den »Einfluss, der auf die brabanter Schule ausgeübt« worden ist, ausdrücken, doch dürfte dieser Gedanke, wie schon die Namen der Bilder darthun, nicht überall klar und sicher zum Ausdrucke gekommen sein.

Es bleibt noch die Wand an der Treppenseite übrig. Daselbst sind rechts und links von der Eingangsthüre zu den Gemäldesälen je drei schmalere Bilder neben einander angebracht, welche »den von der brabanter

Schule im Auslande, in Deutschland, England, Frankreich, Holland, in Bologna und in Rom, ausgeübten Einfluss« vergegenwärtigen sollen. In der Wahl der jedesmaligen Vertreter dieses Einflusses zeigt sich aber nicht durchweg eine erschöpfende Kenntniss der kunstgeschichtlichen Verhältnisse, wenigstens nicht, wenn man den vom Künstler selbst den Bildern gegebenen Gesammttitel festhält. Es fällt auch auf, dass Spanien, auf dessen Kunst die Niederlande einen so grossen Einfluss ausgeübt, und Genua, wo Rubens und van Dyk mit so grossem Erfolge gearbeitet haben, nicht vertreten sind. Besser wäre es vielleicht gewesen, diese sechs Bilder als Darstellungen von Vlamingen, die im Auslande gearbeitet haben, zu bezeichnen. Allein diese bescheidenere Bezeichnung scheint der Absicht des Künstlers, welcher den »Einfluss der Antwerpener Schule im Auslande« darzustellen sich vorgesetzt hatte, nicht zu entsprechen.

Man ersieht hieraus schon, dass die Gemälde nicht aus und durch sich selbst, Jedem verständlich, reden. Ueberall verlangt der Beschauer nach Erklärung und Erläuterung, namentlich thut er dies aber den drei grossen Mittelbildern gegenüber, da er sonst rathlos vor den zweimal zweiundvierzig und zweiundfünfzig, zusammen 136 Künstlergestalten, stände. Diesen Wünschen kommt eine gedruckte, mit vier erläuternden Steindrucktafeln versehene Erklärung entgegen.[1]) Der Künstler giebt

---

1) Notice explicative sur les peintures du grand vestibule d'entrée du musée d'Anvers exéc. p. N. de Keyser. (Antwerpen, Druck von

hiemit selbst zu, dass man, um seine Malereien gegenständlich zu verstehen, der Hülfsmittel bedarf; diese Hülfsmittel haben aber immer etwas recht Bedenkliches, zumal es sich ja hier nicht um die geistige Einführung in ein tief dichterisch angelegtes Werk, sondern wesentlich um die Namhaftmachung der zahlreichen Personen, die da abgeschildert sind, handelt. Ohne die Namenverzeichnisse steht man einer überwiegend unbekannten Gesellschaft gegenüber, eine Vorstellung im einzelnen durch den geistigen Wirth dieser Gesellschaft erscheint unerlässlich; denn wenn man auch die Namen der Künstler kennt, so kennt man doch nur die Gesichter der ganz hervorragenden Meister auswendig.

In Hinsicht der Anordnung und Gruppirung dieser Gestalten auf den drei Hauptbildern hat sich Keyser ziemlich stark an das Vorbild des »*Hémicycle*« von Paul Delaroche in der Kunstschule zu Paris gelehnt, und damit auf eine einheitliche Komposition in Hinsicht von Gedanken oder Handlung, wie auf hohen monumentalen Styl, nach Art von Rafael's »*Disputa*« und »*Schule von Athen*«, sowie von Kaulbach's besseren Werken dieser Gattung verzichtet. Er hat die leichtere Lösung der Aufgabe, die eine geringere Anforderung an

---

J. E. Buschmann.) Auch sind diese Malereien von J. Rousseau im Bulletin des commissions roy. d'art et d'archéol. etc. XII. 1873. S. 62 u. ff. beschrieben und gewürdigt. Das ursprüngliche Programm, wie es von N. de Keyser unterm 28. Aug. 1861 dem Minister vorgelegt wurde, ist in dem genannten Bulletin III. 1864. S. 437 u. ff. und im Journ. d. b. arts. 1865. S. 119 zu finden.

die Erfindungskraft stellte, gewählt, sich freilich nun auch mit einem loseren und leichteren Zusammenhange seiner Kompositionen begnügen, ja selbst eine gewisse Aeusserlichkeit, Künstlichkeit und Nüchternheit derselben mit in Kauf nehmen müssen. Erfreulicherweise sind die zwölf kleinen Bilder meist natürlicher erfunden und angeordnet, und dabei sind sie auch in der ganzen Durchführung unmittelbarer und wärmer empfunden. Denn in letzterer Beziehung haftet den grossen Bildern leider allzu viel Verständigkeit an; überall bemerkt man die ausgiebigste Benutzung des Modells, überall Ueberlegtheit und Studirtheit. Der frische Zug einer feurig entwerfenden Phantasie fehlt, und die akademische Kühle herrscht maassgebend vor. Ueberall regelrechte Arbeit, gewandte Malerei, tadellose Schulmässigkeit. Aber der Funke göttlichen Geistes, der auch den Beschauer unwiderstehlich hinreisst und begeistert: er ist nicht da. Die ganze Einzelausführung sieht sehr »Düsseldorfisch« aus.[1])

So können diese Malereien de Keyser's recht als Vertreter der modernen akademischen Thätigkeit Antwerpen's angesehen werden. Sie beweisen, dass der Mann, dem die Leitung dieser Thätigkeit so lange Jahre anvertraut war, das Handwerk der Malerei gründlich kennt und versteht, und dass er einen achtungswerthen

---

1) Eine Besprechung der Malereien aus der Feder A. Siret's enthält das Journal des beaux arts. 1872. S. 174 u. 191.

grundsätzlichen Standpunkt vertritt, den Viele theilen und einnehmen können. Aber eine grosse schöpferische Kraft, ein genialer Künstler ist er nicht. Er ähnelt seiner künstlerischen Persönlichkeit nach auffallend Wilhelm Schadow, und es scheint nicht Zufall zu sein, dass auch seine Arbeiten so unleugbar Düsseldorfische Züge haben.

Freilich spielen bei de Keyser auch die fransösischen Einflüsse eine Rolle. Schon sein Vorgänger Wappers hatte, wie bemerkt, dieselben in die Antwerpener Akademie eingeführt, und sie waren seit dem Epoche-machenden Auftreten von Gallait und Biefve, die sich ja ganz wesentlich der französischen Schule angeschlossen hatten, naturgemäss gekräftigt worden. Diese Einflüsse machen sich bei Keyser schon in seiner »*Schlacht von Worringen*« durch ein Streben nach bedeutenderen koloristischen Eigenschaften geltend, und sie werden in den besprochenen Wandmalereien ganz offen durch die sichtbare Anlehnung an Delaroche dargelegt. Dass Keyser nicht ganz in das wallonisch-französische Fahrwasser überging, mag daher kommen, dass er noch in der alten akademischen Weise gebildet war, und dass sein von Haus aus ganz unverfälschtes vlämisches Naturell doch nicht so ohne weiteres zum Franzosenthum voll stimmte. Freilich hatte er auch nicht die Kraft, sich in seinem vlämischen Naturell selbständig hinzustellen, er reichte vielmehr der wallonisch-französischen Schule offen und willig die Hand. So wurde er

ein Eklektiker, der verschiedene Einflüsse aufnahm und der zum vollkommenen Akademiker im modernen Sinne des Wortes sich ausbildete.

Das bezeugen auch die verschiedenen Reden, die er aus Veranlassung seiner amtlichen Stellung hielt. Alles, was er da über künstlerische Grundsätze und dergleichen mehr sagte, ist richtig und achtbar, aber nirgends sind selbständige, neue Gedanken ausgesprochen. Ein wohlmeinender akademischer Standpunkt ist die Grundlage der gesammten Anschauungen und Ausführungen.[1]) So war de Keyser gewiss völlig berufen, erfolgreich als Lehrer zu wirken, und es schloss sich denn auch an ihn eine grosse Zahl jüngerer Künstler an, die mehr oder weniger seinen Wegen folgten, die gute Techniker, achtenswerthe Maler, aber keine eigenthümlichen Talente waren. Doch darf er sich auch rühmen, dass bedeutende und selbständige Künstler, deren Talente durch ihn auf sichere Wege geführt wurden, aus seiner Schule hervorgegangen sind, wie Guffens, Swerts, Verlat, Pauwels, Hendrickx und Andere. Im Mai 1879 hat er sein akademisches Amt niedergelegt.[2])

Das vierte jener grossen Werke, die Ausmalung

---

1) Ich beziehe mich unter anderen auf den »Discours prononcé à la séance solenn. et publ. du Corps académ. le 19 août 1861 par N. de Keyser, président. (Antwerpen, Druck von J. E. Buschmann 1861.)

2) Ueber de Keyser ist noch der Aufsatz von P. Génard in der Vlaam. school. 1855. S. 49 u. 58 anzuführen, sowie auch der bezügliche Abschnitt in A. van Soust's L'école d'Anvers en 1858. S. 28—60.

des Treppenhauses in der Universität zu Gent ist erst unlängst beendet worden. Den ursprünglichen Auftrag erhielten, wie oben gesagt, L. de Taeye, Director der Akademie in Löwen, und V. Lagye, der zu Antwerpen seinen Wohnsitz hat, doch führten sie nur einige wenige Bilder aus; an ihre Stelle trat Alfred Cluysenaar (geb. 1838 zu Brüssel), unter dessen Händen die umfangreiche Unternehmung einen raschen Fortgang nahm.[1])

Das Treppenhaus ist eine hohe, verhältnissmässig schmale Halle, die zwischen einer grossen, viereckigen Vorhalle und dem grossen runden Festsaale liegt; die Treppe steigt in zwei Flügeln rechts und links auf und ist oben mit Säulen umstellt; die Flügel sind mit Tonnengewölben, der mittlere Raum mit einer Kuppel überdeckt. Die ganze Architektur ist farbig bemalt, sehr reich, doch nicht übel. Die Malereien, welche sich auf den Wänden und Gewölben ausbreiten, stellen in einer gewissen philosophischen Auffassung den Gang der Weltgeschichte dar. Erfindung, Anordnung und Ausführung halten sich, bis auf die wenigen Stücke von de Taeye und Lagye, ganz und gar in modern-französischer Art, was bei dem Bildungsgange von Cluysenaar — er ist ein Schüler von Navez und von Coignet — nicht überraschen kann. Die Kompositionen sind

---

1) Vlaam. school. 1865. S. 75 u. 1873. S. 42; an letzterem Orte ist der Inhalt der Malereien kurz angegeben.

willkürlich, die Färbung strebt übermässig nach koloristischen Vorzügen: es kann deshalb nicht Wunder nehmen, dass die sichere Anlehnung an die Architektur und die reine Uebereinstimmung mit derselben fehlen. Das Ganze macht zwar einen reichen prächtigen Eindruck, aber es nimmt keinen höheren Rang künstlerischen Schaffens, Erfindens und Darstellens ein.

Mit diesen Arbeiten Cluysenaar's waren denn die Wege, welche Guffens und Swerts von anfang an bezeichnet und die sie selbst mit so glänzendem Erfolge inne gehalten hatten, gründlich verlassen. Von dem eigentlichen Wesen monumentaler Kunst, von der lebendigen Erfassung stylistischer Grundsätze ist hier nichts mehr vorhanden. Aber auch N. de Keyser's Malereien entfernen sich schon beträchtlich von jenen Wegen.

Ich glaube hier einschalten zu müssen, dass auch an verschiedenen weiteren Orten, besonders in Kirchen noch, theils auf Kosten der Kirchenverwaltungen allein mehrentheils jedoch mit Staatszuschüssen, Wandmalereien ausgeführt wurden, und ich führe die folgenden an.

Julius Helbig malte bereits seit 1857 in der Liebfrauenkirche zu St. Truiden.[1])

Joseph Bellemans arbeitete in St. Remaclius zu Verviers[2]) und in der Kapelle der unbefleckten

---

1) Journ. d. b. arts. 1860. S. 41. Vlaam. school. 1866. S. 161.
2) Journ. d. b. arts. 1860. S. 176.

Empfängniss bei der Augustinerkirche zu Antwerpen.[1]) Letztere Kapelle ist ein stattlicher Rundbau, der im Innern gänzlich ausgemalt ist, zwar mit vieler Tüchtigkeit aber leider nicht unter Ausschluss jener widrig unkünstlerischen Symbolik, welche die Jesuiten begünstigen.

Endlich malte Th. Canneel, Director der Akademie zu Gent, in der Salvatorkirche daselbst die Wände des hohen Chores aus, indem er unter Zugrundelegung des Textes: »Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig seid und beladen« Christus mit Joseph und Johannes dem Täufer, den zwölf Aposteln und vierundvierzig anderen Heiligen darstellte. Nach fünfjähriger Arbeit wurde dies Werk am 22. Juni 1862 eingeweiht.[2]) Darauf führte er umfassendere Malereien in der seit 1853 neu erbauten St. Annakirche zu Gent aus, die ihn schon viele Jahre in Anspruch nehmen und deren östliche Hälfte am 22. Dezember 1873 feierlich eingeweiht wurde.[3]) Es sind zwar nicht bedeutsam hervorragende aber doch stylvoll und würdig gehaltene Werke; leider jedoch stehen die Farben der Ornamentirung besonders an den Gewölben recht hart neben einander, so dass der Ein-

---

1) Vlaam. school. 1867. S. 8. 1873. S. 39 u. 1874. S. 25.

2) Journ. d. b. arts. 1862 S. 12. — Messager des sciences hist. 1862. S. 275—281.

3) Messager des sciences hist. etc. 1873. S. 500 und Journ. des b. arts. 1873. S. 191.

druck der Kirche ein bunter und unruhiger ist. Zur Vollendung des Ganzen wird noch eine beträchtliche Zeit erforderlich sein. Inzwischen beendigte Canneel die Malereien in der Kirche zu Burst, einem kleinen Orte zwischen Denderleuw und Oudenaerde.[1])

Wir fassen nunmehr in einigen Betrachtungen die Ergebnisse der gesammten Unternehmungen und Bewegungen zusammen.

Guffens und Swerts, sowie auch Leys stellen in der That eine bewusste nationale Auflehnung der vlämischen Natur und Ueberlieferung gegen die Herrschaft der wallonisch-französischen Schule dar. Alle diese Künstler knüpften an germanische, altniederländische, altdeutsche und neudeutsche Beziehungen an, alle versagten den französischen Einflüssen eine maassgebende Einwirkung. Aber so vortrefflich auch ihr Bestreben war, so schön ihre Leistungen sind, so blieben sie doch vereinzelt. Schon vor dem Tode von Leys war dessen würdiger Schüler und Nachfolger Joseph Lies (1821—1865) aus Antwerpen gestorben, welcher der Richtung des Meisters durch erweiterte Studien, namentlich der Venezianer, neues Leben zuzuführen verstanden hatte.[2]) Und niemand sonst vermochte diese Richtung, nachdem Leys selbst hingegangen war, mit Geist und

---

1) Journal des beaux arts. 1875. S. 20.

2) P. Génard, Josef Lies, in der Vlaam. school. 1859. S. 74 u. 1865. S. 12. — Journ. d. b. arts. 1865. S. 4.

Tüchtigkeit zu halten; vielmehr zeigte sie unter den Händen der Nachahmer bedenkliche Züge eines Verfalles zum Manierismus. Guffens und Swerts durften sich nicht einmal des Glückes erfreuen, jüngere Kräfte von Bedeutung dauernd in ihre Bahnen gezogen zu haben; nur in ihren eigenen Werken lebt ihre Richtung, aber allerdings auf eine ruhmvolle Weise, fort. Denn diese Werke sind herrliche Denkmäler edlen Strebens und Wirkens, die noch viele künftige Geschlechter erfreuen und erheben werden. Doch auch sie selbst hatten sich ja getrennt; Swerts hatte sogar seine Heimath verlassen und war zu Prag in einen ganz neuen und fremden Wirkungskreis getreten. Dort auf der böhmischen Erde hat ihn der unerbittliche Tod ereilt. Nur Guffens hält noch das vor 25 Jahren kraftvoll erhobene Banner empor, zwar allein, aber bewusst und stark. Man erkennt aber, dass im allgemeinen die Bestrebungen der Vlamingen, dem in der belgischen Malerei herrschenden französischen Charakter ein bedeutendes nationales Element gegenüber zu stellen, nicht von dauerndem Erfolge waren. In verschiedenen Richtungen zersplitterten sich Kräfte und Ziele, die führenden Meister fanden nicht die wirksame Nachfolge, die Bewegung im grossen und ganzen verlief sich. Zuletzt gerade erstand noch ein Werk von ganz ausgeprägt französischem Anstrich, so die klar von jenen Männern verkündeten Ziele in das offene Gegentheil umkehrend.

So wird man denn die Unternehmungen der

monumentalen Malerei als eine Episode in der Geschichte der belgischen Kunst auffassen müssen. Anfänglich von der öffentlichen Meinung getragen, von der Regierung unterstützt, von der Volksvertretung geschützt, erscheint diese grossartige Kunstrichtung schon nach kurzer Zeit beinahe verlassen. Wie bereits bemerkt, begann der Staat mit einem jährlichen Aufwande von 30,000 Franken, er erhöhte ihn vorübergehend auf 60,000 und bald auf 100,000 Franken, und er gab überhaupt etwa drei Viertelmillionen für diese Zwecke aus. Aus den Mitteln von Kirchen, Gemeinden und Privatpersonen mag etwa noch eine Drittelmillion zur Verwendung gelangt sein.[1]) Dass mit diesen Beträgen, trotz ihrer Höhe, doch nicht ins Ungemessene gegangen werden konnte, kann man leicht daran ermessen, dass allein Leys für die Malereien im Rathhause zu Antwerpen 200,000 Franken, de Keyser für diejenigen im Museum daselbst die gleiche Summe empfing. Man begreift, dass, wo solche Beträge mitsprechen, nicht fortwährend jahraus jahrein grosse monumentale Malereien bestellt werden können, und dieser Umstand mag mitgewirkt haben, dass diese Bestrebungen nachliessen. Allein andere Gründe waren hierbei gewiss noch von grösserem Gewichte, Gründe innerlicher Art, die durch zwei Thatsachen ihren offenkundigsten Ausdruck erhalten haben, und die darthun, dass Belgien in der

---

1) Journ. d. b. arts. 1864. S. 18.

Gegenwart nicht der natürliche Boden wirklicher und echter Monumentalmalerei ist und sein kann. Eine dieser Thatsachen besteht darin, dass man sich mit der Technik der Wandmalerei nicht stellen konnte, und die andere Thatsache sind die denkwürdigen Verhandlungen des Abgeordnetenhauses vom Ende Februar 1863: treten wir beiden näher.

Einen Versuch, die Wandmalereien in der dieser Gattung von Kunstwerken eigenthümlichen alten Freskotechnik auszuführen, hatte anfänglich nur Eyken gemacht, aber er konnte sich mit dieser schwierigen Malart nicht stellen, und ging deshalb alsbald zum Wasserglas-Verfahren, dann aber zu einer von ihm erfundenen Technik über, bei der er sich einer Auflösung von Guttapercha bediente. In dieser letzteren Art führten auch Guffens und Swerts die Malereien in der Kirche zu St. Nikolaes aus, sie griffen aber dann theils zum Wasserglas-, theils zum Wachs-Verfahren, die ihnen zuzusagen schienen und in denen sie abwechselnd malten. Die Bilder in der Ignatiuskapelle zu Antwerpen sind mit Wachsfarben, diejenigen in der Georgskirche daselbst theils in derselben Weise, theils mit Hülfe von Wasserglas gemalt. Die Malereien in Ypern sind ausschliesslich in der Wasserglastechnik ausgeführt. In Kortryk malte Guffens in der nämlichen Technik, Swerts aber wählte die Wachsfarben. Auch die anderen Künstler haben zwischen Wasserglas und Wachs geschwankt. Portaels bediente sich des Wasserglases. Dasselbe

that Lagye in der Antoniuskirche zu Antwerpen und in Gemeinschaft mit de Taeye auch in der Universität zu Gent. Dagegen malte er eine Reihe von Bildern für den Speisesaal im Hause des Herrn F. Joostens zu Antwerpen auf Leinwand in Wachs. Leys, Cluysenaar, Canneel und Pauwels haben in Wachs, der erstere hat anfangs, in seinem eigenen Hause, auch in der Guttaperchatechnik auf der Mauer gemalt, de Keyser in Wachs auf Leinwand. Man bemerkt, dass die Neigung endlich mit Entschiedenheit zum Wachsverfahren sich hinwandte, und man wird dies erklärlich finden, wenn man erwägt, dass es in der vervollkommneten Weise, zu der es schliesslich gelangt war, ausserordentliche Aehnlichkeit mit der Oelmalerei besitzt, die von allen diesen Künstlern mit voller Sicherheit gehandhabt wurde. Ja, die ganze Erscheinung solchen Wachsbildes ist der eines Oelbildes fast gleich, und nur Derjenige, der ein genauer Kenner der verschiedenen technischen Malarten ist, wird beide mit Sicherheit unterscheiden können. Und dazu blieb die Zahl dieser Künstler doch eine verhältnissmässig kleine. Andere machten wohl auch bisweilen Versuche in Wasserglas, Wachs, Guttapercha und selbst gar in Fresko, aber sie scheiterten stets mehr oder weniger an der Fremdartigkeit und Schwierigkeit der Technik.

Und so geschah es gleichsam wie von selbst, dass der Kreis derjenigen Maler, die für Monumentalmalerei allein schon in technischer Hinsicht geeignet sein konnten,

kleiner und kleiner wurde, dass die Scheu vor solchen Arbeiten bei den Künstlern immer grösser und grösser wurde, dass Gallait, Wiertz und verschiedene andere Maler die ihnen von Staatswegen angebotenen Aufträge ablehnten.[1]) Aber nicht allein dies, sondern es geschah auch, dass verschiedene Künstler von denen, welche solche Aufträge einmal angenommen hatten, zu der gewohnten Technik auf Leinwand zurückkehrten und so Wandmalereien lieferten, die keine sind. Hierher gehören selbst die Arbeiten von de Keyser in Antwerpen; es sind Gemälde, wie Oelgemälde, auf Leinwand und Blendrahmen, die vor die Mauer gesetzt sind. Die Bilder Anderer, die selbst auf die Mauer gemalt haben, namentlich die Cluysenaar's in Gent sehen aus wie Oelgemälde und haben nichts von dem eigenthümlichen Charakter echter Wandmalerei. Man erinnert sich hier unwillkürlich dessen, was Vasari sagt: »Viele unserer Künstler sind bedeutend in der Oelmalerei, aber mit dem Fresko kommen sie nicht zurecht. Der Freskomaler muss über eine mehr als sehr grosse Uebung verfügen, und es ist höchst schwer, hier zur Vollendung zu gelangen«.[2]) Das passt völlig auf die belgischen Künstler. Ohne alle Erfahrung und Uebung in der Freskomalerei mussten sie auf diese alte, bewährte Technik, die an künstlerischen und äusserlichen

---

1) Peinture murale (s. weiter unten) S. 31 u. 91.
2) Vite. Ediz. Lemonnier. I. S. 161.

Vorzügen so reich ist, gänzlich verzichten; einige ergriffen die neu erfundenen Seccoverfahren, andere blieben bei den Oelfarben und malten nach ihrer Gewohnheit auf Leinwand. Der Begriff der Monumentalmalerei entschwand diesen letzteren Künstlern endlich ganz, — oder vielleicht hatten sie ihn auch niemals gehabt, denn man sieht derartige Oelbilder auf eine so lose und äusserliche Weise einer Wand vorgesetzt, dass von einer Verbindung, auch nur einer scheinbaren, mit der Architektur keine Rede mehr sein kann. So ohne alle Spur vom eigentlichen Charakter echter Wandmalerei stellen sich z. B. die Oelbilder Slingeneyer's dar, die 1870 im grossen Saale des Akademiegebäudes zu Brüssel[1]) oder diejenigen von Emil Wouters, die 1879 im Treppenhause des Rathhauses daselbst angebracht wurden. Aber nichts destoweniger zählen diese und ähnliche Arbeiten, die jeden Augenblick von ihrem Orte wieder weggenommen und beliebig irgendwohin versetzt werden können, mit zu den Wandgemälden, den monumentalen Malereien, ja sie werden sogar Fresken genannt! Man sieht also, dass ausser Guffens und Swerts wie einigen anderen Künstlern die belgischen Maler im allgemeinen technisch ausser Stande waren, auch nur a secco auf der Mauer zu malen, und man

---

1) Description des peintures exéc. p. E. Slingeneyer dans l. gr. salle du palais duc. à Brux. Brüssel 1870. Das vom Künstler selbst entworfene Programm findet sich im Bulletin d'art et d'archéol. III. 1864. S. 365 u. ff.

muss zugeben, dass unter diesen Umständen die ganze Bewegung keine Aussicht auf ein dauerndes Leben bot.

Diese Thatsache schien der wallonisch-französischen Partei Recht zu geben, die von Anfang an der Ausführung von Wandmalereien als einer antinationalen Sache Widerstand geleistet, und die noch einmal im Februar 1863 in der Abgeordnetenkammer sich mit aller Gewalt erhoben hatte, um die Ablehnung der von der Regierung zunächst für dies Jahr geforderte Summe von 100,000 Franken zu bewirken. Die Verhandlungen dauerten vier Tage; sie wurden mit vieler Sachkenntniss, die freilich nicht immer frei von Einseitigkeit war, geführt und haben eine allgemeine Bedeutung erlangt, die weit über den eigentlichen Gegenstand derselben, die Geldverwilligung, hinausreicht. Die Regierung hatte, anstatt der im Vorjahre für Zwecke der Wandmalerei verwendeten 60,000 Franken, 100,000 angefordert, die vorzugsweise zur Förderung der Malereien von Guffens und Swerts in Ypern und derjenigen von Th. Canneel in der neu erbauten St. Annakirche zu Gent bestimmt waren. Der Ausschuss des Abgeordnetenhauses aber hatte dagegen beantragt, wiederum nur die alte Summe und dazu noch 4000 Franken, die im Vorjahre zuviel ausgegeben waren, also 64,000 Franken zu verwilligen. Der eigentliche Streit drehte sich nun aber nicht um diesen Unterschied von 36,000 Franken, sondern um die Frage des Seins und Nichtseins für die Wandmalerei im belgischen Staate.

Der gedruckte Bericht hatte schon zur Erwägung gegeben, ob »so beträchtliche Mittel nicht nützlicher zum Ankauf neuerer Gemälde verwendet würden, mit der Absicht, ein modernes Museum zu bilden, wie es dem Ruhme der belgischen Schule wahrhaft würdig sei«.[1] Und der Berichterstatter Hymans erklärte weiter »die Wandmalerei liegt nicht im Wesen des vlämischen Geistes, sie ist den Ueberlieferungen der vlämischen Kunst zuwider, sie ist überhaupt unvlämisch«.[2] Dann führte er weiter aus, »die vlämische Schule ist ihrem Wesen nach realistisch, und die Wandmalerei erfordert den grossen Styl, diesen grossen Styl aber hat die vlämische Schule niemals gehabt.[3] Dieselbe ist aber auch ihrem Wesen nach koloristisch, und das Fresko ist der gerade Gegensatz der Farbe, es ist seinem Wesen nach antikoloristisch.«[4] Um das in Deutschland gegebene Beispiel, auf welches ja Gufens und Swerts, sowie die Ausstellung von 1859, so nachdrücklich hingewiesen hatten, zu entwerthen, behauptete der Berichterstatter, dass die ganze »deutsche

---

1) Peinture murale. Chambre des Représentants de Belgique. Séances des 24, 25, 26 et 27 fevr. 1863. (Brüssel. Druck von Delcombe.) S. 5. — Einen umfänglicheren Auszug dieser wichtigen Verhandlungen findet man im Messager des sciences hist. 1863. S. 213—238.

2) Ebenda. S. 26. Eine Widerlegung der wichtigsten künstlerischen Ansichten des Kommissionsberichts aus der Feder A. Siret's brachte das »Journ. d. b. arts«, 1863. S. 17.

3) Ebenda. S. 29.

4) Ebenda. S. 27.

Schule mit ihren Wandmalereien nicht das kleinste belgische Museum aufwiege, wo ein paar Bilder ‚unserer' Künstler vereinigt seien« [1]). So ging es weiter. Mehrere Mitglieder des Hauses traten diesen Ansichten entgegen, die jedoch ihrerseits wieder besonders durch B. Du Mortier aus Tournay mit Eifer und Leidenschaft vertheidigt wurden.

Du Mortier erklärte, dass die Oelmalerei eine flandrische Erfindung, dass sie die eigentliche nationale Malweise in den Niederlanden, besonders im Vlamlande oder, wie er sich ungeschichtlich und unwahr ausdrückte, in Belgien sei. An dieser Malweise müsse festgehalten werden, um so mehr, als »niemals, auch nicht zu den Zeiten der Eyk's und des Rubens, die belgische Schule in ihrer Gesammtheit diese Grösse und Hoheit gehabt habe wie heute, als sie niemals solche Künstler ersten Ranges auf allen Gebieten aufzuweisen habe wie jetzt.« [2]) Und was die deutschen Wandmalereien betreffe, so hätten ihn diese »kalt gelassen und nicht die geringste Befriedigung gewährt«; [3]) ja er erklärte in seiner unergründlichen Weisheit geradezu, dass »die Oelgemälde eines belgischen Künstlers zweiten Ranges viel mehr werth seien, als alle die grossen Wandmalereien in ganz Deutschland.« [4])

---

1) Peinture murale. S. 30.
2) Ebenda. S. 80 u. 86.
3) Ebenda. S. 88.
4) Ebenda. S. 86.

Wie beschränkt, einseitig und albern auch solche Ansichten und Aeusserungen sein mögen, so sind sie doch als untrügliche Anzeichen der Stimmung, welche in der Partei der wallonisch-französischen Schule herrschte, von geschichtlicher Bedeutung. Und auch darin haben sie Werth, dass sie eine ähnliche grenzenlose Ueberschätzung der modernen realistischen Oelmalerei, eine ähnliche stumpfsinnige Geringschätzung aller stylistischen Monumentalmalerei bekunden, wie wir sie bei den einseitigen Anhängern moderner Farbenbilder auch bei uns zu finden leider nur allzusehr gewohnt sind. Es ist immer die nämliche beschränkte Anschauungsweise, die sich für weise und unfehlbar hält, und deren Aeusserungen man tagtäglich begegnet.

Die Minister vertheidigten mit Eifer und Geschick die Vorlage. Der Minister des Innern A. van den Peereboom, der schon als Bürgermeister von Ypern ein so warmes Herz für die Wandmalerei bethätigt hatte, berief sich auf die Vorgänge von 1857, die oben erwähnt wurden, auf die Haltung der Kammer im Vorjahre, wo der Bericht sich mit dem vollsten Nachdrucke für die Unternehmung von Wandmalereien ausgesprochen hatte, und er frug dann: »Wie kann Das, was man 1857 so vortrefflich fand, was man noch 1862 gut hiess, heute zu so zahlreichen Kritiken herausfordern und einen so lebhaften Tadel verdienen?« [1]) Nachdem er so das

---

1) Peinture murale. S. 10.

Haus gewarnt hatte, sich nicht selbst zu widersprechen, ging er zur Widerlegung der einzelnen Vorwürfe über und hob dann ganz besonders hervor, dass die Wandmalerei eine echt nationale Sache sei, die zu ermuntern die Regierung die Pflicht habe. Denn, sagte er, »bedenken Sie, dass die grossen Blätter unserer Geschichte, auf die Mauern der öffentlichen Gebäude hingeschrieben, die beste Unterweisung in der Geschichte sind, die man dem Volke geben kann.« Deshalb, fuhr er fort, »betrachte ich ein Wandgemälde als ein Lehrmittel, als eine Anregung zur Vaterlandsliebe, als eine Wohlthat für Alle, und ich möchte sehr, dass alle unsere öffentlichen Bauwerke, unsere Hallen, unsere Rathhäuser, unsere Schulen mit geschichtlichen Malereien geschmückt würden.«[1])

Der Minister des Aeusseren, Ch. Rogier, welcher früher als Minister des Inneren die ersten entscheidenden Schritte zur staatlichen Thätigkeit in Hinsicht der Wandmalerei gethan hatte, und dem, wie schon erwähnt, im Jahre 1861 Peereboom gefolgt war, um noch kräftiger für die gute Sache einzutreten, hatte das Schlusswort in der viertägigen Verhandlung. Er fasste die Ansichten der Gegner in das Wort zusammen: »Ausser der Oelmalerei giebt es kein Heil für die Kunst in Belgien.« Und er sagte nun, »der ehrenwerthe Herr Du Mortier möge sich trösten, denn von den Wandmalereien, durch

---

1) Peinture mur. S. 15. 16.

Bayerische Staatsbibliothek München

deren Förderung die Regierung, nach dessen Ansicht, der belgischen Kunst einen so verderblichen Streich versetzt habe, sei mindestens mehr als die Hälfte — an einer anderen Stelle sprach er von zwei Drittheilen — in Oel ausgeführt.« [1]) Dann wies er die der Regierung gemachten Vorwürfe, dass sie über die Förderung der Wandmalerei die anderen Künstler, insbesondere Gallait und Wiertz vernachlässige, durch Mittheilung wesentlicher Thatsachen zurück, und er schloss mit der Aufforderung, die Kammer möge entscheiden, wer Recht habe, die Regierung oder Du Mortier mit seiner Partei.[2])

Die Kammer genehmigte mit 77 gegen 19 Stimmen die Vorlage der Regierung, — aber für diese war die Abstimmung nur ein Pyrrhussieg.

Denn die Ansichten der wallonisch-französischen Partei gewannen fort und fort an Boden, obwohl es auch an Gegenbemühungen nicht fehlte. So stritt z. B. Eduard Fétis mit Ueberzeugung und Sachkenntniss von einem höheren Gesichtspunkte aus für die grosse Malerei. — »Niemals — sagte er unter anderm höchst treffend — ist es nothwendiger gewesen, als in unserer Zeit, die Pflege der Monumentalmalerei zu begünstigen. Denn sie ist die einzige Schranke, welche man gegen die Ausschreitungen der kleinen Malerei, gegen den schlechten Geschmack der gewerbsmässigen

---

1) Peinture mur. S. 90 u. 92.
2) Ebenda. S. 96.

Kunst, gegen die Verirrungen des Realismus aufrichten kann.« [1]) Doch solche Stimmen blieben ohne Eindruck und Wirkung. Die Minderheit jener Verhandlungen und Abstimmung behauptete schliesslich in der öffentlichen Meinung das Feld. Die unternommenen Arbeiten wurden zu Ende geführt, was mit wenigen Ausnahmen bis 1870 geschah, und damit hatte die ganze Sache von Staatswegen im grossen und ganzen ihr Ende erreicht. Die Unternehmung von Wandmalereien in Belgien war eine Episode geworden, die etwa nach einem Jahrzehnt bereits im wesentlichen fast als abgeschlossen erscheint.

Wenn man, insbesondere unter dem Eindrucke der hier geschilderten Bestrebungen, mit Recht sich daran gewöhnt hatte, der Schule von Brüssel, die der Sitz der wallonisch-französischen Richtung seit Anfang der vierziger Jahre war, die Schule von Antwerpen gegenüber zu stellen, welche die Trägerin einer vlämischen Gegenbewegung gegen die herrschende Richtung zu sein sich anschickte, so muss man doch zugeben, dass dieser Gegensatz eben nur bis etwa zum Jahre 1870 dauerte. Durch den Tod von Leys und Lies, den Abgang von Guffens und Swerts und das Aufhören der monumentalen Unternehmungen war die akademische Richtung de Keyser's zu Antwerpen ausschliesslich in

---

1) Quelques reflexions sur la peinture monumentale. S. 28. (Aus dem »Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie. IX. Brüssel 1870.)

den Vordergrund getreten, und diese hatte immer eine breite Brücke zu der in Brüssel herrschenden Richtung gehabt. Andererseits hatte die letztere an innerer Kraft verloren und dadurch mehr und mehr selbst einen akademischen Charakter angenommen, so dass Antwerpen und Brüssel sich beträchtlich genähert sahen.

Dieses Verhältniss, welches die neueste Entwickelungsstufe der belgischen Kunst bestimmt, ist aber im kleineren Rahmen nur ein Abbild des gegenwärtigen Standes der gesammten europäischen Kunst. Die Weltausstellungen, besonders die neueste zu Paris, wo Tausende von Kunstwerken aller Völker Europa's zusammen gehäuft waren, haben dies handgreiflich dargethan. Eine entwickelte Technik, um deren Erwerbung Jahrzehnte lang mit Mühe gerungen wurde, ist jetzt ein Allgemeingut geworden: alle europäischen Völker sehen sich jetzt ziemlich gleichmässig im Besitze derselben. Dazu ist überall die Richtung auf Realismus ziemlich die gleiche; die Kunstziele und die Mittel der Darstellung sind im grossen und ganzen überall dieselben. Die Unterschiede hängen nur noch von geistigen Anlagen und Fähigkeiten ab, die theils im Nationalcharakter, theils in der einzelnen Indivitualität liegen.

Man darf begierig sein, wie sich von diesem Boden aus die Schulen von Brüssel und Antwerpen weiter entwickeln werden und was überhaupt aus der belgischen Malerei werden wird, nachdem sie so entschieden die Beziehungen zum klassischen Styl und zur Idealität,

die allein doch Schutz gegen den ausschreitenden oder verfallenden Realismus gewähren können, von sich gewiesen hat. Die sich hier andeutende Gefahr ist nicht eingebildet. Schon Wiertz, ungeachtet der Hindernisse die ihm sein eigenes künstlerisches Naturell und sein Charakter bereiteten, hat sie sehr bestimmt geahnt. Wir lesen bei ihm folgende bezeichnende Aeusserung: »Man hat gesagt: wer wird uns von den Griechen und Römern befreien? Bald wird man sagen: wer wird uns vom Realismus befreien? Nichts ist ermüdender, als etwas wirkliches in Beständigkeit. Man wird immer wieder zu den Werken der Einbildungskraft zurückkehren . . . . Der Handwerksmaler wird vorübergehen, der Seelenmaler wird bleiben: immer überwindet der Geist den Stoff.« [1])

Wird der weitere Gang der belgischen Malerei diese Zuversicht bestätigen?

---

1) Oeuvres littéraires. S. 82.

II.

BRIEFE

VON

CORNELIUS, KAULBACH, OVERBECK, SCHNORR, SCHWIND

UND ANDEREN

AN

GODFRIED GUFFENS UND JAN SWERTS.

Die begeisterungsvolle und innige Annäherung von Godfried Guffens und Jan Swerts an die deutsche Kunst hatte natürlich auch persönliche Beziehungen zur Folge. Sie lernten nach und nach die Träger der grossen Leistungen auf dem Gebiete der Malerei von Angesicht zu Angesicht kennen, und eine freundschaftliche Gesinnung vereinigte sie bald und dauernd mit denselben.

Schon auf ihrer Reise in Deutschland im Jahre 1850, namentlich zu Düsseldorf, Berlin, Dresden und München, und dann auch im folgenden Jahre während ihres Aufenthaltes zu Rom knüpften sie manche wichtige Bekanntschaft an. Guffens und Swerts haben während dieser ganzen Reise ein sorgfältiges Tagebuch geführt, welches ein bewunderungswürdiges Zeugniss ihrer vollkommenen Uebereinstimmung, ihres unermüdlichen Fleisses und ihres edlen Strebens ist. Die höchste Auf-

fassung vom Wesen und den Zielen der Kunst leitete sie durchaus, und wenn man das Tagebuch durchblättert, so fällt einem unwillkürlich ein Wort des alten Vasari ein, welches ganz und gar die Richtschnur ihres Denkens und Wollens bezeichnet, dass nämlich die Kunst nicht ein Zeitvertreib zum Vergnügen sei, sondern eine Trösterin und Erzieherin für das Leben. Dem Sinne nach ganz Aehnliches sagte Cornelius in der Rede, welche er am 20. Mai 1855 zu Rom auf dem, von den deutschen Künstlern dem Könige Ludwig gegebenen Feste hielt. Er sagte, die Kunst soll »eine kraftvolle Speise für Alle sein; eine zweite Natur gleichsam, soll sie wie die Sonne ihren Glanz über Grosse und Kleine, über Arme und Reiche verbreiten.« [1]) Diese Gesinnung aber war nicht blos in Cornelius, sie war in allen den Künstlern lebendig, die neben und mit ihm gewirkt haben. Es mussten sich also Guffens und Swerts mit diesen deutschen Meistern aus natürlicher Verwandtschaft und innerer Nothwendigkeit begegnen.

Ich gebe hier nun einige Stellen aus dem Tagebuche, um zu zeigen, wie sich von anfang an die beiden vlämischen Maler zu den deutschen Künstlern stellten und wie die Grundlage und Richtung ihrer Beurtheilung derselben in persönlicher und künstlerischer Hinsicht war. Am bezeichnendsten schien mir in dieser Beziehung Das zu sein, was sie von Kaulbach, Cornelius und Overbeck

---

1) Riegel, Cornelius. S. 260.

berichten: ich habe deshalb besonders diese Stellen herausgehoben.

Am 31. Juli 1850 waren Guffens und Swerts in Berlin angelangt, mit Empfehlungen bedeutender Persönlichkeiten aus ihrer Heimath reichlich ausgestattet. Alsobald suchten sie Kaulbach auf, der ihnen im neuen Museum seine Malereien und Kartons zeigte und erläuterte. »Die Unterhaltung Kaulbach's — schrieben sie nieder — ist ganz einfach, ganz natürlich und so voll von Geist und Gedanken, dass jede Redewendung der Einbildungskraft ein neues Gebiet eröffnet; welche Ideen, welche kostbaren Rathschläge enthielten die wenigen Worte, die er uns über die Geschichtsmalerei sagte und deren letzte waren: viel spiritus und wenig materia.«

Am folgenden Tage gingen sie zu Cornelius. Cornelius wohnte damals in dem Hause Königsplatz 1, welches eben jetzt wieder vom Erdboden verschwindet, um dem Reichstagsgebäude Platz zu machen. Man führte sie in die zu ebener Erde belegenen Werkstattsräume, wo die fertigen Kartons für die Königsgruft aufgehängt waren. Sie sahen die »*apokalyptischen Reiter*,« die sie mächtig ergriffen. »Es ist unmöglich, den gewaltigen Eindruck dieser vier seltsamen und furchtbaren Reiter wiederzugeben. Sie kommen auf uns zu wie der Blitz. Man fühlt, dass man ihr Opfer sein werde, man glaubt ein Theil jener niedergeworfenen Haufen zu sein, über die der verhängnissvolle Zug dahin braust, und die

Menge der Todten zu vermehren, welche die Bahn dieser vier gewaltigen Reiter bezeichnen.« Sie sahen den »*Fall Babylons*«; aber während sie dies Werk betrachteten, vernahmen sie Schritte. »Das ist er, ohne Zweifel. Wie das Herz uns in diesem Augenblicke schlägt, wir sollen ihn also sehen, diesen wunderbaren Genius, der seit so vielen Jahren die Kunst auf dieser ganzen Erde beherrscht. Er tritt ein, in seiner Hand das Buch haltend und den Brief Quetelet's, die wir ihm hatten überreichen lassen. Er giebt uns die Hand, heisst uns willkommen und fragt, worin er uns nützlich sein könne. Wir sagen ihm, dass der einzige Zweck unseres Besuches der sei, ihn zu sehen, ihn und seine Werke.« Cornelius zeigte ihnen nun seine Kartons und führte sie dann in sein Arbeitszimmer. »Ein zur Hälfte vollendeter Karton, ein kleines Gerüst, einige Bleistiftbehälter, ein Verreiber und dergleichen mehr zeigen uns an, dass dies der Ort ist, wo er arbeitet. Ebenso enthält die Werkstatt Kaulbach's nichts anderes: der Genius dieser grossen Männer ersetzt ihnen demnach Alles.« Als sie Alles gesehen hatten, lud sie Cornelius auf den andern Abend ein, und sie gingen. An diesem Abend, wo sie ausser Cornelius noch dessen Frau, Sohn und Schwester antrafen, wurde viel von Rom, wohin Guffens und Swerts zu reisen gedachten, gesprochen, und Cornelius gab ihnen Empfehlungen mit, namentlich eine an Overbeck.

Mit dieser Empfehlung führten sie sich dann später zu Rom bei Overbeck ein, der damals im alten Palaste

der Cenci neben dem Ghetto wohnte. Von ihm und seiner Erscheinung geben sie folgendes Bild: »Overbeck ist schon bei Jahren, aber seine Erfindungskraft und seine grosse Begabung sind nicht geschwächt. Seine letzten Werke stehen in jeder Hinsicht würdig neben dem Schönsten, was er hervorgebracht hat. Sein Aussehen ist das eines Heiligen, seine langen und glatten Haare, sein grosser rothbesetzter Schafpelz, seine dicken Hausschuhe geben ihm dazu Etwas von einem Küster, der sich zur Ruhe gesetzt hat.« Den Brief von Cornelius empfing Overbeck mit sehr grosser Freude, und er nöthigte die beiden Ueberbringer desselben dringend, ihn recht oft zu besuchen.

Mit Liebe und Bewunderung betrachteten diese seine Werke und fühlten sich beglückt im Umgange mit ihm. »Die wohlwollenden Rathschläge Overbeck's und die Betrachtung seiner Werke, die so mild und rein sind, thun dem Herzen wohl; man fühlt sich glücklicher und besser, wenn man von ihm geht. Und so nahmen wir uns vor, zu ihm so oft als möglich zurückzukehren.« Das thaten sie denn auch und lernten so Overbeck, als Menschen und Künstler, genau kennen. Das was sie als Endurtheil und Schlussansicht in ihrem Tagebuche niederlegten, scheint mir diesen grossen Künstler ausserordentlich treffend zu bezeichnen, wenigstens stimmt es mit den Erfahrungen und Beobachtungen vollkommen überein, die ich selbst machen konnte. Sie fassten ihre Meinung, nachdem sie vor ihrer Abreise von Rom Ab-

schied von ihm genommen hatten, folgendermaassen zusammen: »Wir verliessen diesen edlen Künstler feuchten Auges und wunden Herzens, wie man sich von einem Vater, einem Meister trennt, den man nicht wiedersehen soll. — Seit unserer Rückkehr aus Sizilien haben wir ihn häufig besucht und ihn als Künstler verstehen gelernt. Wir hatten ihn immer von ganzem Herzen geliebt und bewundert; aber mit einer unverzeihlichen Leichtfertigkeit hatten wir gewagt, über ihn als Menschen zu urtheilen nach dem ersten Eindruck und unter dem Einflusse thörichter Vorurtheile und jener kleinlichen Tadelsucht, die mit Erbärmlichkeit und Neid selbst das reinste Dasein umgiebt. Wir hatten für Erkünstelung seine Bescheidenheit genommen, die doch so aufrichtig ist, wie seine Begabung. Gutes zu thun, das ist das einzige Ziel Overbeck's; er hat es vom Anfange seiner künstlerischen Laufbahn an verfolgt. Seit fast 40 Jahren haben seine sanften Eingebungen sich in der Welt verbreitet, seine Werke, so rein und so trostreich, haben manche Thräne getrocknet, manches Herz aufgerichtet, das unter der Last des Lebens erliegen wollte.

»Immer wie jetzt noch öffnete er des Sonntags seine Werkstatt Allen; und jetzt wie immer ist der Besuch von Overbeck's Werkstatt ein Fest für Alle, deren Herz für das Schöne und Gute schlägt.

»Glücklich lebte er in seiner frommen Zurückgezogenheit und alle Stürme dieser Welt haben sich an seiner Schwelle gebrochen. Staaten sind mit grossem

Lärmen gefallen, Reiche haben ihre Stelle gewechselt, brausender Ruhm hat sich erhoben und ist verschlungen worden, ein Riese, dessen furchtbarer Schritt die Erde erzittern machte, ging unter, auf seiner Bahn die Spur von Blut, Elend und Trauer zurücklassend: und währenddem erfüllte dieser edle Künstler seine fromme Sendung, indem er Werke schuf, welche durch die Jahrhunderte dauern werden. Overbeck begnügt sich nicht, die Tugend durch seine beredten Darstellungen zu predigen, sondern er wendet sein Vermögen, das er auf so edle Weise erworben hat, an, um den Leidenden zu helfen. Niemals klopft ein Armer vergeblich an seine Thür, niemals geht ein Unglücklicher ohne Tröstung von ihm, kein Werk der Barmherzigkeit giebt es, das nicht an ihm eine starke Stütze fände. In seiner Vaterstadt Lübeck hat er ganz aus eigenen Mitteln ein Waisenhaus gegründet. Sein ganzes Leben ist in guten Werken dahingegangen und keine grössere Freude konnte man ihm machen, als ihm Gelegenheit zu verschaffen, neue zu thun.« —

So stellten sich Guffens und Swerts von anfang an zu ihren deutschen Kunstgenossen, die ihrerseits mit Freude und Entgegenkommen Alles thaten, um sie zu fördern und in ihrem Streben zu befestigen. Dieses ihr Streben war von Hause aus ganz bestimmt auf die Monumentalmalerei, namentlich diejenige religiösen Inhalts gerichtet, und es bedarf demnach keiner weiteren Erörterungen über Das, was sie in Cornelius und Overbeck finden mussten. Namentlich in dem Letzteren

war ihnen, bei dem häufigen Umgang mit ihm, eine mächtige Stütze für ihr Bestreben geworden. Overbeck hatte wiederholt und ausführlich mit ihnen über diesen Gegenstand gesprochen, hatte ihnen Rathschläge ertheilt und sie ermuthigt. Mit dem Wunsche, dass ihre Absichten sich in ihrem Vaterlande verwirklichen möchten, hatte er sie entlassen. Das freundschaftliche Verhältniss zwischen ihm und den beiden vlämischen Meistern setzte sich bis zu seinem Tode fort.

Doch auch mit den Meistern, die neben diesen beiden Führern standen, sowie mit anderen Künstlern knüpften sie freundliche Verhältnisse an, die dann durch einen längeren Aufenthalt in München, bei Gelegenheit der grossartigen kunstgeschichtlichen Ausstellung, im Jahre 1858 fortgesetzt und durch weitere Bekanntschaften ergänzt wurden. Die Beurtheilung dieser Ausstellung, von der oben S. 5—12 die wichtigsten Theile wiedergegeben worden sind, gewann ihnen die Herzen ihrer Bekannten, Freunde und Gönner ganz, so dass sie, als im folgenden Jahre die Ausstellung deutscher Werke in Brüssel unternommen wurde, den Boden aufs günstigste vorbereitet fanden. So traten zu den rein persönlichen Beziehungen sachliche und geschäftliche von Bedeutung, und es ergiebt sich demnach von selbst, wie es kam, dass zwischen Guffens und Swerts einerseits und zahlreichen deutschen Künstlern andrerseits ein reger Briefwechsel entstand.

Wie es sich fügte, dass die Briefe, welche an diese

beiden Künstler gerichtet wurden, von Guffens mir zur Verfügung gestellt wurden, habe ich im Vorwort zu diesem Buche schon berichtet. Es erübrigt mir nunmehr, das Nöthige über den Gebrauch, den ich von denselben gemacht habe, zu sagen.

Die eigentliche Masse der Briefe bezieht sich auf die beiden Ausstellungen von 1859 und 1864 und hat einen vorzugsweise geschäftlichen Inhalt. Der kleinere Theil der Briefe ist aus anderen Anlässen geschrieben worden. Neben dem bezeichneten Inhalte ziehen sich durch die Briefe auch andere Mittheilungen übereinstimmender Art. Es sind Entschuldigungen wegen verspäteten Schreibens, Danksagungen für genossene Gastfreundschaft und erwidernde Einladungen, Danksagungen für Ordensauszeichnungen, die in Folge jener Ausstellungen verliehen wurden, Nachrichten über Krankheiten und Familienvorkommnisse und ähnliches mehr. Soweit die Briefe einen derartigen Inhalt haben, schien mir ihre Wiedergabe nicht geeignet zu sein. Nur da, wo dem Inhalte eine kunstgeschichtliche Bedeutung eigen war, schien mir die Herausgabe derselben, vollständig oder auch nur theilweise, angezeigt zu sein. Diese Bedeutung konnte zunächst in Nachrichten beruhen, die im allereigensten Sinne als kunstgeschichtliche angesehen werden müssen, dann in Mittheilungen, die sich auf das künstlerische Wirken der Empfänger oder des Schreibers beziehen, ferner in Eigen-

thümlichkeiten, welche den Schreiber in treffender und bestimmter Weise charakterisiren, und endlich in Aeusserungen, welche der deutsch-vlämischen Stammverwandtschaft und der deutsch-belgischen Kunstverbrüderung gewidmet sind. Hierher möchten aber auch diejenigen Briefe gehören, welche den technischen Theil der Wandmalerei angehen. Wie schon oben (S. 90) gesagt, lag hierin für die belgischen Künstler eine besondere Schwierigkeit, und Guffens und Swerts hatten deshalb bei denjenigen ihrer Fachgenossen Belehrung gesucht, welche ältere Erfahrungen gemacht hatten. In diesem Betrachte sind namentlich die Briefe No. 32 von Karl Müller, No. 47 von M. Echter, dem erfahrenen Gehülfen Schlotthauer's, des eigentlichen Erfinders des Wasserglas-Verfahrens, No. 58 von Bendemann und No. 61 von Andreas Müller wichtig. Guffens und Swerts hatten auch bereits seit 1859 Farben von Berlin und München, sowie Wasserglas von Echter in München bezogen.

In fast allen Briefen hallt die Freude der deutschen Künstler über ihr Verhältniss zu den fremden Meistern wider, ihr eifriges Bemühen die Sache der deutschen Kunst im Auslande durch Werk, That und Rath zu fördern, ihre Genugthuung, dass dies gerade auf dem Boden des alten niederdeutschen Vlamlandes geschehen konnte, ihre ernste Gesinnung, die vom Werthe des Vaterlandes und der vaterländischen Kunst innig überzeugt ist, und, fern von aller Ueberhebung, sich in männlicher Demuth zusammenfasst, und endlich auch

der Ausdruck ihrer Hochachtung und Freundschaft für die Träger jener Bestrebungen, für Godfried Guffens und Jan Swerts. Aber nicht einseitig nur Freude und Lob sprechen sie aus; sie haben vor den beiden belgischen Kunstgenossen eine so hohe Achtung, dass sie auch warnen und tadeln, da wo sie glauben, die Sache fördern zu können. In dieser Hinsicht sind die Briefe No. 19 von J. W. Schirmer und No. 52 von Overbeck besonders beachtenswerth.

Am Texte der Briefe ist selbstverständlich in keiner Weise irgendwie wesentlich gerührt worden; nur einzelne gröbere Unrichtigkeiten der Schreibweise, wo sie sich etwa fanden, sind berichtigt worden, doch ist hierbei mit der grössesten Rücksicht verfahren worden. An einigen wenigen Orten wurden schlechte Fremdwörter, die allzu entstellend erschienen, durch deutsche Ausdrücke ersetzt. Im allgemeinen aber ist an dem Grundsatze möglichst vollkommen treuer Wiedergabe mit peinlicher Gewissenhaftigkeit festgehalten worden.

Die wichtigsten der Briefe, nämlich die von Cornelius, Overbeck und Kaulbach, wurden vollständig abdruckt, ebenso einige andere, die besonders hervorragend sind, wie z. B. von Schnorr, Schwind, Preller und noch einigen Anderen. Sonst sind nur diejenigen Stücke der Briefe gegeben, die einen wichtigeren Inhalt haben. Einem Theile der Briefe sind die eigenhändigen Unterschriften der Schreiber in treuen Nachbildungen beigesetzt worden;

selbstverständlich wurden jedoch Wiederholungen vermieden.

Der Leser mag vielleicht erwarten, hier nun auch noch Einiges über die Empfänger dieser Briefe zu erfahren. Allein das Wesentliche in dieser Hinsicht ist ja bereits in der ersten Hälfte dieses Buches erzählt worden, und rein Persönliches von Guffens und Swerts mitzutheilen, dürfte weder am Orte noch an der Zeit sein. Um aber zusammenfassend doch ein Bild ihrer Entwickelung und Wirksamkeit zu bieten, habe ich eine Uebersicht der wichtigsten Thatsachen aus ihrem Künstlerleben aufgestellt, die ich hier wiedergebe. Dieselbe enthält aber, aus mehrfachen Gründen, die zahlreichen Oelbilder, welche beide Meister anfertigten, nicht; die wichtigeren derselben stelle ich jedoch, um nicht eine Lücke zu lassen, hier voran. Es malte

Jan Swerts:

Die Taufe Chlodwig's des Frankenkönigs.
Die Uebergabe der Schlüssel an Petrus.
Van Schoonbeck und seine Zeitgenossen.
Die Arbeiter — nach »Jocelyn« von Lamartine.
Festtag.
Italienerin mit ihren beiden Kindern.
Ankunft der venetianischen Gesandten zu Antwerpen.

Godfried Guffens:

Galilei im Gefängnisse.
Krönung der Maria.

Der Graf van Looz verleiht der Gemeinde Hasselt das Stadtrecht; 1220.

Darstellung aus dem Untergange Pompeji's.

Das Gebet der drei Schwestern — nach der vlämischen Ballade van der Kerhoven's.

Die gefangene Blanka von Felsenstein im Gebet — nach der Ballade van Ryswyck's.

Christus im Schiff während des Sturmes.

Hymnus mysticus.

Die römische Lucretia mit ihren Frauen.

Pausias und sein Blumenmädchen — nach Goethe.

Rouget de Lisle singt zum ersten Male die Marseillaise bei dem Bürgermeister von Strassburg.

Julie und ihre Mutter — nach »Jocelyn« von Lamartine.

Rückkehr vom heiligen Grabe.

Altarbild der Maria mit dem Kinde und zwei Heiligen, und dazu die Flügel mit den Bildnissen der Stifter, des Grafen und der Gräfin van Liedekerke nebst ihren vier Söhnen.

Beide Künstler haben auch eine erhebliche Anzahl von Bildnissen nach dem Leben in Oel gemalt.

Möge nun die Uebersicht selbst folgen.

1820. 25. Dezember. Geburt von Jan Swerts in Antwerpen.

1823. 23. Juli. Geburt von Godfried Guffens in Hasselt.

1839. Swerts und Guffens begegnen sich als Schüler

N. de Keyser's auf der Akademie zu Antwerpen und schliessen Freundschaft.

1847. Gemeinschaftliche Reise nach Paris. Aufenthalt daselbst während vier Monaten.

1848. Guffens erhält bei der Ausstellung zu Brüssel die silberne vergoldete Denkmünze.

1850. 25. Juli. Abreise von Antwerpen nach Köln, Düsseldorf, Berlin, Dresden, Prag, Leipzig, München und Italien.

12. Dezember. Ankunft in Rom.

1851 vom 21. Juni bis 30. August. Reise nach Neapel und Sizilien.

Guffens erhält bei der Ausstellung zu Brüssel die goldene Denkmünze.

1852. 1. März. Abreise von Rom.

28. Mai. Abschied von Italien und Heimreise.

1854. Swerts erhält gleichfalls die goldene Denkmünze.

1855. Beiden Künstlern wird das Ritterkreuz des belgischen Leopoldsordens verliehen.

1855—1858. Malereien im Saale der Handelskammer zu Antwerpen, zerstört in der Nacht vom 2. zum 3. August 1858 durch Brand. (S. 42.)

1855—1870. Malereien in der Marienkirche zu St. Nikolaes im Waeslande. (S. 48.)

1856. »Souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne.« (S. 5.)

1858. Besuch der kunstgeschichtlichen Ausstellung zu München. Bericht über dieselbe: »Rapport adressé à M. le Ministre de l'Intérieur sur l'exposition historique etc.« (S. 5 u. ff.)
Der Künstlerverein zu München ernennt Guffens und Swerts zu seinen Ehrenmitgliedern.

1859 vom 19. Juli bis 10. August. Ausstellung von Kartons deutscher Meister zu Brüssel, — und vom 20. August ab zu Antwerpen. (S. 14 u. ff.)
Die deutsche Kunstgenossenschaft ernennt auf ihrer Versammlung zu Braunschweig Guffens und Swerts zu ihren Ehrenmitgliedern.
Die Kunstakademien zu München und Dresden ernennen die beiden Künstler zu ihren Ehrenmitgliedern.

1859—1871. Malereien in der St. Georgskirche zu Antwerpen. (S. 50 u. ff.)

1860. Beide Künstler erhalten den rothen Adlerorden IV. Klasse und das Ritterkreuz I. Klasse vom badischen Orden des Zähringer Löwens.

1861. Sie erhalten den niederländischen Orden der eichenen Krone.
Sie werden von der Kunstakademie zu Amsterdam zu deren Ehrenmitgliedern ernannt.

1861—1869. Malereien im Schöffensaale der Hallen zu Ypern. (S. 55 u. ff.)

1862. Guffens wird von der »Ecclesiological society« in London zum Ehrenmitglied ernannt-

1864. Internationale Kartonausstellung zu Brüssel. (S. 18 u. ff.)

1864—1870. Der Kreuzweg in 14 Bildern auf den Emporen der Kapelle des h. Ignatius zu Antwerpen, von Guffens. (S. 50.)

1865. Guffens und Swerts erhalten das Ritterkreuz I. Klasse vom weimarischen Orden des weissen Falkens.

1869. Dieselben erhalten das Offizierkreuz des Leopoldordens, aus Anlass der Vollendung ihrer Malereien in Ypern.

1870. Christus mit zwei Engeln. Wandmalerei in der Schlosskapelle von Well Blundell in England, von Guffens.

1871. Godfried Guffens verlässt Antwerpen und nimmt seinen Wohnsitz zu Brüssel.
Die beiden Künstler erhalten den päpstlichen Orden des h. Gregorius des Grossen.

1873. Dieselben werden zu korrespondirenden Mitgliedern des »Institut de France« zu Paris ernannt.

1873—1875. Malereien im Schöffensaale des Rathauses zu Kortryck. (S. 59.)

1874 im Oktober. Jan Swerts siedelt nach Prag über, um die Leitung der dortigen Kunstakademie zu übernehmen.

1875. Guffens erhält den österreichischen Franz-Josefs-Orden.

1876. Die Akademie zu Brüssel ernennt Godfried Guffens zu ihrem ordentlichen Mitgliede.

1878. Dezember. Swerts beendet die Ausmalung der St. Annakapelle im St. Veitsdom zu Prag. (S. 60. Vergl. auch den Brief Nr. 62.)

1879. 11. August. Tod von Jan Swerts zu Marienbad, auf dessen Friedhof er auch begraben wurde.

Malereien von Godfried Guffens in der Taufkapelle der St. Quentinskirche zu Hasselt. (S. 62.)

1879 und folgende Jahre. Malereien für den Freiherrn van de Werve en de Schilde in Antwerpen; noch nicht vollendet. (S. 61.)

1880. Die Kunstakademie zu Antwerpen ernennt Guffens zu ihrem ordentlichen Mitgliede.

1881. Vier Gemälde im Chore der St. Josephskirche zu Löwen. (S. 62.)

I.

Friedrich Voltz.

(Geb. zu Nördlingen 1817.)

München den 27. Dezember 1858.

. . . Ich kann mir nicht versagen, Ihnen mit einigen Worten meinen Dank auszudrücken für die freundliche Zusendung Ihrer Besprechung unserer letzten grossen Ausstellung; — es gewährt jedem Deutschen den erhebendsten Genuss, solche gewichtige Stimmen aus einem verwandten Stamme zu vernehmen, die mit so gründlicher Sachkenntniss und in so liebevoller, eingehender Weise deutsche Kunst und ihre Bestrebungen besprechen und anerkennen. —

Sie haben sich dadurch die deutsche Künstlerschaft zu um so grösserem Danke verpflichtet, als gerade aus unserer Mitte Stimmen laut wurden, die das Gegentheil in höchst einseitiger Art hervorzuheben versuchten, und nun auch durch Ihre Auffassung beschämt werden. —

In meinem und meiner Kunstgenossen Namen sage ich Ihnen vorläufig meinen besten Dank; — Sie, meine Herren, haben das Verdienst auf dem Gebiete

der bildenden Kunst die Stammverwandtschaft zu einer folgenreichen Entwickelung wieder hervorgehoben zu haben. Ihren schönen Bestrebungen wird die wohlverdiente Anerkennung nicht ausbleiben. —

. . . .

Friedrich Voltz.

2.

Julius Hübner.

(Geb. zu Oels 1806.)

(Dresden Ende 1858.)

Meine lieben Freunde!

Ich danke Ihnen herzlich für Ihren liebenswürdigen Brief und insbesondere noch für die Zusendung des »rapport« über die Münchener Ausstellung, der mir wahrhaft Freude gemacht hat. Ich hatte mir schon vorgenommen, Ihnen meinen Dank dafür auch unaufgefordert auszusprechen. Ich kann nicht umhin, Ihnen zu bekennen, dass auch nicht ein einziger der vielen deutschen Berichterstatter, deren Arbeiten ich durchgesehen, Ihnen an Richtigkeit des Urtheils, vor allem aber an Würde und Adel der Auffassung auch nur nahe kömmt, viel weniger Sie erreicht oder übertrifft, und doch sind namhafte Kunstschriftsteller darunter. Allein es fehlt allen leider der naive und natürliche Standpunkt für die Beurtheilung, und die Kenntniss des eigentlich technischen Elementes, wie sie Ihnen als Maler eben zu Gebote steht. Die deutsche Kunst und die deutschen Künstler können sehr zufrieden seyn, in Ihnen liebevolle und einsichtige Beurtheiler gefunden zu haben, die das Streben

in Deutschland mit ganzer Sympathie begleiten. Unsere eigenen Kritiker betrachten, wie mir scheint, eine solche Ausstellung immer mehr oder weniger als eine Gelegenheit ihre eigenen philosophischen und ästhetischen Ansichten über Kunst los zu werden, als uns vom Stande der Dinge und den einzelnen Werken einen deutlichen Begriff zu geben. —

. . . .

Obwohl ohne Angabe von Ort und Tag, ist doch zu ersehen, dass der Brief zu Dresden Ende 1858 geschrieben worden ist.

3.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom den 17. März 1859.

Sehr verehrte Herren,
Hr Guffens und Hr Swerts!

Der schöne Gedanke der belgischen Regierung, die Fresco-malerey in Belgien in Aufnahme bringen und unterstützen zu wollen, und die Aufforderung, die mir von Seiten des Ministeriums zugekommen ist, mich durch Einsendung von Cartons an der Verwirklichung dieses so wichtigen Vorhabens zu betheiligen, hat mich so lebhaft erfreut, dass ich, ohne allen Aufschub, sogleich geantwortet und meine Mitwirkung mit Freuden zugesagt habe; so zwar, dass, als ich gestern Ihre sehr freundlichen Zeilen, für die ich Ihnen innigst dankbar bin, aus der Hand der Frau Gemahlin des holländischen Gesandten dahier empfing, ich Ihrem mir so gütig ausgesprochenen Wunsche bereits zuvorgekommen war. Ja, ich bin sogar noch viel weiter gegangen, indem ich, von der Ueberzeugung ausgehend, dass Cartons, blos mit Kohle oder auch mit Kreide gezeichnet, einen allzu unvollständigen Begriff von dem eigentlichen Wesen und

Character der monumentalen Malerey geben, als dass der Zweck, den man bei der beabsichtigten Ausstellung solcher Cartons vorgestellt, wirklich dadurch erreicht werden sollte, der belgischen Regierung zwar mit Vergnügen die Hand geboten, um einen Carton der Art von meiner Vaterstadt Lübeck aus zugesendet erhalten zu können, aber auch zugleich den Vorschlag gemacht habe, ihr eine Reihe von 7 colorirten Cartons, nach der Zahl der 7 Sacramente, welche sie vorstellen, die zwar in diesem Augenblick erst in Umrissen vorhanden sind, die ich aber nach und nach farbig auszuführen vorhabe, abzutreten, damit sie solche in Belgien, als ersten Versuch der monumentalen Malerey, von einem oder mehreren geschickten belgischen Künstlern, a fresco ausführen lassen könne. Durch ein solches Werk, das ich mir in dem Presbyterium einer Ihrer schönen Kirchen aus dem Mittelalter ausgeführt denke, würde eben die Malerey, die man bei Ihnen einheimisch zu machen wünscht, gleich practisch eingeführt, und der Erfolg des ersten Versuches, von dem oft so viel abzuhängen pflegt, wäre schon einigermassen zum Voraus gesichert, indem die öffentliche Stimme sich über diese schon viel bey mir gesehenen Erfindungen bereits ausgesprochen, und sie als vielleicht das bedeutendste meiner Werke bezeichnet hat. Ohne Zweifel aber würde dieser erste Versuch dann viele andere Unternehmungen hervorrufen, von denen niemand aufrichtiger als ich selber wünschen und hoffen kann, dass sie den ersten Versuch bald weit übertreffen mögen.

Sie sehen also, meine verehrten Herren, dass ich ganz von der Wichtigkeit des Vorhabens der belgischen Regierung durchdrungen bin, und mit Begeisterung bereit, aus allen Kräften dazu mitzuwirken, dass solches von dem erwünschten Erfolge gekrönt werden möge. Lassen Sie uns denn vereint Gott den HErrn um Seinen Segen dazu anrufen, denn durch diesen allein kann etwas wahrhaft Gedeihliches zu Stande kommen. Nur wenn wir uns als Werkzeuge in der Hand Gottes ansehen, und von dem aufrichtigen Wunsche beseelt sind, dass Sein Reich durch unsrer schwachen Hände Werk gefördert werde, dürfen wir hoffen, dass Segen erwachse auf dem uns angewiesenen Felde, das so sehr einer neuen Befruchtung bedarf.

Sie würden mich sehr verbinden, wenn Sie die Güte haben wollten, mir sowohl Ihr eigenes Urtheil über diesen meinen Vorschlag, als auch welche Aufnahme derselbe beym Ministerium gefunden, recht bald mitzutheilen.

Mit herzlicher Gesinnung der Ihrige

Fr. Overbeck.

4.

Philipp Veit.

(Berlin 1793. Mainz 1877.)

Mainz den 22. März 1859.

(In französischer Sprache.)

. . . Ich begleite mit allen meinen Wünschen die schöne Unternehmung, die Sie betreiben, und danke Ihnen im voraus für alle Mühe, die Sie Sich geben, um in Belgien den Geschmack zu wecken für eine Kunst, die leider dem Geschmacke des Tages so entgegengesetzt ist. Ich bedauere nur, dass ich hierzu nicht kräftiger beitragen kann . . . .

Ph. Veit

5.

Peter Cornelius.

(Düsseldorf 1783. Berlin 1867.)

Rom den 2. April 1859.

Meine Herren!

Ihr Schreiben und das Ihrer Regierung hat mir eine grosse Freude gewährt; es ist nicht die Lust am äusseren Erfolg, an Ehre und Ruhm, es ist mehr, es ist die Freude an der Bestätigung, dass die Wahrheit, dass das Reich Gottes auch in der Kunst über alle Täuschung und Flitter am Ende den Sieg davon tragen wird; aber wir wollen in der Demuth verharren und Gott allein die Ehre geben. Die Sendung eines wahrhaft christlichen Künstlers ist eine apostolische, er muss auf Mühsal und Verfolgung gefasst sein, und sein Weg ist ein einsamer und voller Dornen. Aber ich hoffe, dass es Ihnen bedeutend besser und leichter gehen wird, als uns Älteren, als wir es zuerst wagten, einen Weg einzuschlagen, der seit Jahrhunderten verlassen war, und der Sinn der Menschen durch Afterzivilisazion und falsche Aufklärung, bis auf wenige Ausnahmen, verflacht, und allem Höheren verschlossen, ja feindlich abgeneigt war.

Der deutsche Genius ist den Vlamingen verwandter als das französische Wesen, denn sie sind ja auch Germanen; Ihre grossen Vorfahren in der Kunst und die unserigen sind denselben Weg gegangen, und beide haben Unsterbliches erreicht. Man kann nun allerdings hoffen, dass die Werke der neuen deutschen Meister auf Ihr Volk einen Eindruck machen, und bey manchem Ihrer Künstler eine frische Anregung hervorbringen können; aber Diejenigen werden sich verirren, die da glauben, dass sie da anknüpfen können, wo wir aufgehört haben. — Die Besten unter uns haben gleichfalls den Weg mehrerer Jahrhunderte praktisch, und noch mehr innerlich in ihrem Geiste beharrlich ihr ganzes Leben hindurch durchgemacht. — Nehmen Sie, meine Herren, diese Aeusserungen eines alten Künstlers als ein Zeichen des aufrichtigsten und lebhaftesten Verlangens, dass diese Unternehmung für die Kunst Ihres Vaterlandes seegensreich sein und eine innigere Verbindung mit dem stammverwandten Deutschland bewirken möge.

Ich habe Ihrer Regierung alle ihre Wünsche zugesagt, und diejenigen Arbeiten angegeben, die mir für Ihre Absicht geeignet scheinen, habe aber den Wunsch ausgesprochen, Sie beyde nach Berlin zu schicken, um dort selbst die Auswahl zu treffen, die Ihnen als die beste erscheint. Wenn Sie mir später einige Nachricht über den Eindruck, den die Ausstellung bei Ihnen hervorgebracht hat, ertheilen wollen, so würde ich sehr

dankbar dafür sein, und verbleibe Ihr mit Verehrung und Theilnahme ganz ergebenster

Dr P. v. Cornelius.

Palazzo Poli.

6.

Julius Hübner.

(Geb. zu Oels 1806.)

[Dresden nach Mitte April 1859.]

. . . . . Ich wünsche von Herzen, dass meine geringen Beyträge nur in dem vollen Chore der Deutschen ersten Ranges, als eine zweite und dritte Stimme mitklingen und die Vollständigkeit der Harmonie in etwas vermehren mögen. Sie kennen mich genug, um es nicht für eine eitle Anmassung zu halten, wenn ich Ihrem Wunsche folge, an welchem, ich weiss es wohl, Ihre besondere Zuneigung ein gutes Theil hat. Allein wenn ich insbesondere gegenüber Männern wie Bendemann, der seine Arbeiten dieser Art immer noch nicht gut genug für die Oeffentlichkeit findet, mich beschämt fühlen muss, so kann ich doch meinerseits ein natürliches Gefühl nicht unterdrücken, was mir sagt, dass auch das Unvollkommene ein Interesse in Anspruch nehmen kann, wenn es eine geistige Taufe hat, die ja unsere ersten Entwürfe manchmal mehr haben, als manches Vollendete.

In dieser Beziehung thut es mir doppelt leid, dass Bendemann nicht zu bewegen ist, Ihnen seinen Entwurf der

Zerstörung Jerusalems zu senden, der für mich in höchstem Grade diesen Stempel geistiger Grösse und ächter Poesie trägt, und zugleich seine naive Eigenthümlichkeit in vollstem Grade zeigt, die ihn unter den grossen lebenden Meistern meines Erachtens noch so ganz besonders auszeichnet. Allein meine Bitten sind vergebens geblieben. Eine Mitursache sind die schwebenden Verhandlungen über das Directorat in Düsseldorf ....

Julius Hübner.

Der Inhalt dieses Briefes, welchem die Angabe von Ort und Tag ehlt, bezieht sich, wie aus dem übrigen Inhalte genau festgestellt werden konnte, auf die Ausstellung von 1859; er ist unmittelbar nach der Mitte des April und jedenfalls in Dresden geschrieben.

7.

Oskar Begas.

(Geb. zu Berlin 1828.)

Berlin den 17. April 1859.

Nach einigen einleitenden Bemerkungen und Mittheilungen über Kaulbach's Kartons:

Die Cartons von Cornelius zu erhalten, wird mehr Mühe machen. Der König (der allerdings jetzt nicht mehr regiert) hatte ausdrücklich bestimmt, dass diese Cartons gar nicht verschickt werden sollten. Nun sind in Paris und München Ausnahmen von der Regel gemacht worden, und Herr von Olfers versicherte mich, er würde sich beim Prinz-Regenten um die Erlaubniss bewerben, die Cartons nach Belgien schicken zu dürfen.

In Paris sind Cornelius' Cartons sehr beschädigt worden, deshalb herrscht bei Herrn von Olfers nicht viel guter Wille, die Cartons abermals zu versenden, besonders weil, der doppelten Ausstellung in Antwerpen und Brüssel wegen, das Aus- und Einpacken doppelt ist. Schreiben Sie mir, ob Herr von Olfers Wort hält, und Ihnen die Cornelius'schen Cartons zusagt; wenn er dies nicht thut, und es noch Zeit ist, so spreche ich mit dem Cultus-

Minister Herrn v. Bethmann-Hollweg, den ich gut kenne oder, wenn auch das nichts hilft, mit dem Prinz-Regenten, dessen Portrait ich jetzt male, und ich bin gewiss, dass auch Cornelius auf Ihrer Ausstellung nicht fehlen wird . . . .

O. Begas

8.

Oskar Begas.

(Geb. zu Berlin 1828.)

Berlin den 19. Juli 1859.

. . . . . Natürlich mag solche Ausstellung ein Dorn im Auge für Viele sein, die dem krassen Materialismus anhängen, sie giebt natürlich nur die eine Seite eines Kunstlebens, aber ich hoffe, dass wenigstens Deutschland sich in Bezug auf diese eine Seite seines Kunstlebens bewährt hat, es ist dies ja doch wohl seine stärkere Seite. Besonders in einer Zeit, wo über dem technischen Fortschritt und über dem Streben nach direkter Naturauffassung (die ich übrigens vollkommen anerkenne) der geistige Inhalt mehr und mehr vernachlässigt wird, verdienen die Leute Lob und Anerkennung, welche es sich Zeit und Mühe kosten liessen, um diese Ausstellung ins Werk zu setzen . . . .

9.

Friedrich Preller.

(Eisenach 1804. Weimar 1878.)

Weimar den 3. August 1859.

(In französischer Sprache.)

Meine Herren,

Ich habe Ihr geehrtes Schreiben vom 28. Juli erhalten und fühle mich aufs äusserste geschmeichelt, dass man in Brüssel die geringe Begabung, von der ich in meinem Werke habe Zeugniss ablegen können, beifällig anerkennt. Eine solche Auszeichnung ist der höchste Lohn, nach dem ein Künstler streben kann, und sie hat für ihn einen um so grösseren Werth, wenn sein Werk angefangen und beendet wurde, ohne den geringsten Hintergedanken von Ehrgeiz oder Ruhm, so wie dies bei meinen fünfzehn Darstellungen nach Homer der Fall gewesen ist.

Sie wissen vielleicht noch nicht, dass mir die Ausführung derselben a fresco aufgetragen worden ist. Um mich hierzu vorzubereiten, werde ich im nächsten Monat nach Italien reisen, wo ich ein Jahr zu verbleiben gedenke. Wenn es Ihnen möglich wäre, mir die fünfzehn

Kartons gegen Mitte September wieder zu schicken, so würde ich Ihnen dafür sehr dankbar sein . . . . .

Empfangen Sie freundlichst, mit dem herzlichsten Grusse für meine belgischen Kollegen und Freunde, den Ausdruck meiner grössesten Achtung und höchsten Werthschätzung.

Ihr ganz ergebenster

Fr. Preller.

Nur die Unterschrift ist eigenhändig. Die grossen Kartons der Homerdarstellungen befinden sich im Museum zu Leipzig, die danach gemachten Malereien, welche in Wachsfarben ausgeführt sind, im Museum zu Weimar.

. . . .

10.

Eduard Steinle.

(Geb. zu Wien 1810.)

Münster in Westfalen den 19. August 1859.

. . . Der Einfluss der Ausstellung für Belgien wird meiner Ueberzeugung nach durch diejenigen Werke ein wirksamer sein, welche den rothen Faden der guten alten Kunsttradition festgehalten haben. Sie werden mit mir übereinstimmen, dies nicht als einen Vorzug der Nationalität betrachten zu können, sondern vielmehr einer tief begründeten Wahrheit, welche über der Nationalität steht. Möge ein solches Samenkorn aufgehen und Früchte tragen; dass es in Belgien manches gute Erdreich gefunden, daran zweifle ich nicht . . . .

11.

L. Sussmann-Hellborn.

(Geb. zu Berlin 1828.)

Berlin den 9. September 1859.

. . . . Ich bin eben erst von unserer Künstlerversammlung in Braunschweig zurückgekehrt, und war Zeuge und Theilnehmer einer Anerkennung, die man Ihnen und Herrn Guffens darbrachte, und durch welche wahrlich die Künstlerversammlung sich selbst geehrt hat, da sie Ihre uneigennützige herzliche Theilnahme für deutsche Kunst und Künstler, von der ich ja selbst einen sprechenden Beweis habe, dadurch ehrte, dass man Sie und Herrn Guffens zu Ehrenmitgliedern einstimmig ernannte . . .

L. Sussmann.

Vergl. S. 119 das Jahr 1859.

12.

Eduard Bendemann.

(Geb. zu Berlin 1811.)

Dresden den 12. September 1859.

. . . . Nehmen Sie meinen Dank für alle Ihre Bemühungen für uns, für die deutsche Kunst und für mich. Die deutschen Künstler schätzen es sich zur Ehre, Ihnen ihren Dank öffentlich auszusprechen. —

Nun muss ich Ihnen aber noch meine besondere Freude und meinen besonderen Dank dafür sagen, dass Sie uns so schöne Arbeiten zur hiesigen Ausstellung gesendet haben, welche die allgemeine Bewunderung und Theilnahme gefunden haben. Wir bewundern die Einfachheit der Composition und der Zeichnung und lernen viel davon; wir sind stolz darauf, Spuren deutschen Einflusses darin zu finden. —

. . . .

E. Bendemann.

13.

Julius Schnorr von Carolsfeld.

(Leipzig 1794. Dresden 1872.)

Dresden den 17. September 1859.

. . . . Es ist aber noch Eines, meine Herren, dem ich Ausdruck verleihen muss, und dieses Eine erfüllt mich Ihnen gegenüber mit der stärksten Empfindung. Dieses Eine ist die Erfahrung, welche der Anblick Ihrer Werke uns gewährt hat, dass Ihre Bestrebungen in der Kunst demselben Boden entwachsen, auf welchem wir Deutsche die Saat einer neuen Kunst (oder richtiger einer Erneuerung derselben) eingesenkt und an den Werken unserer Führer und Häupter so edle Früchte schon geerntet haben.

Möchten Sie die Versicherung des Einen unter Vielen freundlich annehmen, dass ich an der Betrachtung Ihrer Werke die grösste Freude gehabt habe und dass ich im Hinblick auf diese Zusammengehörigkeit Ihrer und unserer Kunst-Bestrebungen mit ganz besonderer Verehrung mich nenne

Ihren

ganz ergebensten

J. Schnorr.

14.

Oskar Begas.

(Geb. zu Berlin 1828.)

Berlin den 24. Oktober 1859.

. . . . Sie schrieben mir im letzten Briefe, dass ich einen Bericht über die Ausstellung der Cornelius'schen Cartons für die Kunst-Zeitung schicken sollte, ich habe es mir überlegt, und werde um Entschuldigung bitten müssen, wenn ich keinen solchen schicke, ich glaube, dass ich der Aufgabe nicht gewachsen bin, ich kann diese Arbeiten wohl bewundern, aber nicht darüber mit der Würde und Sachkenntniss schreiben, wie es der Gegenstand verlangt. Dazu kommt noch, dass einige der Cartons mir weniger gefallen, dass ich sogar wage, sie zu critisiren, und da ich nun fühle, dass mein Bericht nicht anders als mit durchgängigem Enthusiasmus abgefasst sein muss, so würde derselbe mir um so schwerer werden, da ich nicht immer so schreiben könnte, wie ich denke; und das kann ich nicht. Uebrigens kann ich Ihnen privatim mittheilen, dass die Ausstellung jetzt immer mehr besucht wird, und dass sie

besonders auf die Künstler sehr segensreich wirkt, wir sehen viel Schönes und Grossartiges, was wir noch nicht kannten, und wir verlassen diese Ausstellung jedesmal mit gesteigerter Achtung vor dem grossen Genie. —

. . . .

Die Ausstellung Cornelius'scher Kartons fand im Herbste 1859 zu Berlin statt. Die Kunstzeitung ist das »Journal des beaux arts«, für welches mehrere der deutschen Künstler wiederholt Beiträge lieferten.

15.

Wilhelm Kaulbach.

(Arolsen 1805. München 1874.)

München den 10. Januar 1860.

Meinen verehrten Freunden, den Herren Guffens und Swerts freundschaftlichsten Gruss zuvor!

Es gereicht mir zum besonderen Vergnügen, Ihnen in Erwiderung des mir zugekommenen Briefes meine Freude auszusprechen, Sie meine Herren nicht nur als Freunde, sondern von gleichem Streben beseelte Kunstgenossen begrüssen zu können. Unsere in Kunstbeziehungen so zerfahrene Zeit bedarf Männer von Ihrem Schlage, welche kampfgerüstet an der Spitze des nur kleinen Häufleins der Idealisten stehen, gegenüber einem Naturalismus, der den Begriff des Schönen als längst überwundenen Standpunkt wie eine leere Schale wegzuwerfen beliebt zu Gunsten eines Modegötzen, dem man schnöde den gleissenden Mantel der Wahrheit umgehängt. Auch bei uns in Deutschland findet jener Götze unter der heranwachsenden Generation eifrige Anbeter, aber wir wollen Schulter an Schulter stehen und ihnen den blanken Schild des Idealismus entgegenhalten, dass vor seinem Glanze sich dieses Eulengeschlecht in die dunkelen

Schlupfwinkel, woher es gekommen, zurückziehen soll. Freilich wird der Begriff des Idealismus andrerseits von falschen Propheten vielfach gemissbraucht. Nicht alles was da glänzt ist lauteres Gold, nicht alles verdient die Bezeichnung der Idealität, was sich mit dem erborgten Nimbus derselben umgiebt, die innerere Hohlheit mit dürftiger Form auszufüllen sich vergebens bemühend, statt aus innerster Seele herauszuschaffen, die ewig sich in Schönheit verjüngende Natur mit Weisheit zu erforschen aber vom erhabenen Standpunkte aus, nicht durch die trübe Brille geist- und gefühltödtender Pendanterie.

Auch hier liegt der rechte Weg in der Mitte. Der echte Idealismus ist kein Feind des Realismus, im Gegentheil, er sucht ihn auf, ihn mit dem Ideale zu durchdringen, aber der Geist soll herrschen, nicht die Materie und zwar der schöpferische Genius, der nichts gemein hat mit dem frivolen Sinnenkitzel, womit der überreizte Gaumen des grossen Haufens sich ködern und bethören lässt.

Im Sinne dieser Kunstanschauung, der ich meine volle Lebenskraft gewidmet, kann es mich daher nur erfreuend berühren, die Sympathie Gleichgesinnter mir erworben zu haben, werde ich daher auch mit Vergnügen die von Ihrem Ministerium und Sr. Majestät mir zugedachte Auszeichnung entgegennehmen, vor allen aber Ihnen aufs herzlichste danken, da doch vorerst durch Ihre gütige Vermittelung die Aufmerksamkeit

höchsten Orts auf mich geleitet wurde; sowie ich auch überzeugt bin, dass die übrigen betreffenden deutschen Künstler sich ebenso geehrt fühlen werden, auf so schmeichelhafte Weise in nähere Verbindung mit Belgiens Künstlern und Kunstprotektoren zu treten.

Es wird mich freuen, Ihnen bis zum Frühjahr einige charakteristische Photographien nach meinen neuesten Arbeiten zuschicken zu können, nämlich das für das Berliner Museum bestimmte letzte Bild »das Reformationszeitalter«, sowie sechs Blätter aus der Goethe-Gallerie. Erstere wird Ihnen, wenn auch nur in kleinem Rahmen, einen Ueberblick dessen, was ich gewollt, gewähren und glaube ich in diesem Bilde jenes gewaltige Zeitalter mit seinen wunderbaren Erscheinungen, Entdeckungen und Erfindungen so dargestellt zu haben, dass es Katholiken wie Protestanten befriedigen wird, wie man auch bereits von verschiedenen Seiten in dieser Beziehung meinen Erwartungen und Wünschen begegnete. Ich hatte nicht im Sinne, den Zankapfel der Eris in diese Versammlung von Heroen zu werfen, obgleich es allerdings möglich wäre, dass der äussersten Linken sowenig als der äussersten Rechten, Puritanern wie Ultramontanen diese Auffassung zusagt, in welchem Falle ich mich indessen damit trösten muss, dass in dergleichen Fragen das masslose Urtheil dieser äussersten Fraktionen durchaus nicht massgebend sein kann.

Bei der Schwierigkeit der zu lösenden Aufgabe,

jenes Zeitalter übersichtlich, auf einem einzigen Bilde zur Anschauung zu bringen, musste ich darauf verzichten, eine specielle dramatische Handlung zum Vorwurf zu wählen. Ich würde dadurch den Totaleindruck jener Zeitperiode geschwächt haben, ohne einen Begriff zu geben von der Vielgestaltigkeit jenes alle Sphären menschlichen Denkens durchdringenden Geistes, der mit dem Auftreten der Reformation so unvergleichlich in die Weltgeschichte eingegriffen. Mit der Berechtigung der Künstlerphantasie die Schranken speciellen Zeitbegriffes überschreitend (wie ja auch Rafael in seiner Schule von Athen sich in dieser Beziehung ganz ungebunden bewegte) beabsichtigte ich, gleichsam einen Parnass des Mittelalters zu vergegenwärtigen, auf welchem die Heroen jener Zeit, geistig unzertrennbar, Mann an Mann neben einander stehen, Jeder in seiner Zunge redend, doch aber mit dem Ganzen in Wechselwirkung; Jeder nur ein Stein zu dem gewaltigen Bau, der sich auf den Grundmauern der alten Welt unwiderstehlich mächtig erhob. Demgemäss musste Wissenschaft und Kunst ebensowohl wie die Religion vertreten sein, denn erst in dem Zusammenwirken dieser Elemente konnte sich eine neue Weltanschauung gestalten, so mannigfaltig wie nie zuvor.

Um nun zu einer kurzen Beschreibung des Bildes zu kommen, so bildet der Hintergrund desselben einen gothischen Dom, in dessen Mitte Luther steht, die aufgeschlagene Bibel hoch über sich emporhaltend, ihm zur

Seite Zwingli, Bugenhagen, Calvin und Melanchthon, welche den Kelch und das Brod des Abendmahls darreichen. Um sie her die Repräsentanten der reformirten, englischen und lutherischen Kirche, hier Elisabeth von England, dort der Schwedenkönig Gustav Adolph u. s. w., sowie im Chor die Vorläufer der Reformation: Huss, Savanarola, Abälard u. s. w. Die beiden Seitenkapellen umschliessen zur Rechten die Vertreter der reformatorischen Kunst: Dürer, Holbein, Rafael und Andere, und zur Linken die Männer der Naturwissenschaft: Copernicus, Galilei, Keppler u. s. w. Die Gestalten des Mittelgrundes haben ebenfalls eine religiöse Beziehung, Cardinal Contarini umgeben von Grotius und Bucer, welch Letzterer einem Kriegsmanne das Friedensdokument von 1632 entgegenhält, was dieser aber mit dem Schwerte durchhaut. Der Vordergrund theilt sich in zwei Hauptgruppen. Zur Linken, Columbus, das Haupt der kirchlich-reformatorischen Bewegung abgewendet, die fesselbehangene Faust auf den Erdglobus haltend in Umgebung Beheims, des Seb. Frank, Münster's und des Baco von Verulam, sowie am Boden amerikanische Erzeugnisse auf die neu entdeckte Welt hindeuten. Auf der entgengesetzten Seite ragen vor allen Reuchlin und Erasmus hervor, um welche sich Shakespeare, Cervantes, Hutten und Andere gruppiren. Die beiden Hauptgruppen verbindet Hans Sachs, der Repräsentant einer neuen bürgerlichen Cultur, und im Vordergrunde rechts zeigt Petrarca die aus einem Sarkophag hervorgeholten

Gesänge des Homer und so weiter. Damit hätten Sie, meine Herren, eine ungefähre Beschreibung der Anordnung des Bildes, welche Ihnen aus der Anschauung der Photographie verständlicher werden wird als es hier durch meine Feder möglich ist. Es erübrigt nun noch bezüglich der bisher versäumten Zusendung Ihrer Diplome Sie freundlichst um Entschuldigung zu bitten, indem der damit beauftragt gewesene Kalligraph erkrankte; die Ausfertigung erfolgt in den nächsten Tagen.

Genehmigen Sie indessen die Versicherung meiner aufrichtigsten, wärmsten Freundschaft.

Ihr von ganzem Herzen ergebener

W Kaulbach

Der Brief ist von fremder Hand geschrieben, und nur die Schlusszeile mit der Unterschrift ist eigenhändig. Das erwähnte Diplom bezieht sich auf die Ernennung der beiden Künstler zu Ehrenmitgliedern der Kunstakademie zu München, deren Director Kaulbach war; vergl. S. 119.

16.

Eduard Steinle.

(Geb. zu Wien 1810.)

Frankfurt a. M. den 14. Januar 1860.

. . . . Möchte die Kunst in Deutschland so wie in Ihrem so nahe verwandten Vaterlande immer mehr und mehr im rechten Sinne aufblühen, und immer mehr wahrhaft christlich bildend auf die Zeitgenossen einwirken und so mithelfen eine schöne und bessere Zukunft zu bilden. Dass Belgien den Entschluss gefasst hat, die Kunst im Lande mehr ihrer eigentlichen, höheren Bestimmung entgegen zu führen, halte ich für ein sehr erfreuliches Zeichen und jeder deutsche Künstler, sei es auch der Geringste, muss sich glücklich schätzen, wenn es ihm gestattet war zu einem so edlen Zwecke beigetragen zu haben. Ich hoffe und wünsche, meine verehrten Herren, dass unsere Verbindung, welche durch die Ausstellung im vergangenen Jahre entstanden, nicht aufhöre und dass es mir auch in der Folge gegönnt sein möge, in Berührung mit so erfreulichen und eifrigen Beförderern guter Kunst stehen zu dürfen. —

. . . .

Ed. Steinle

17.

Joh. Wilh. Schirmer.

(Jülich 1807. Karlsruhe 1863.)

Karlsruhe den 7. Februar 1860.

Meine sehr lieben Herren!!

. . . Doch nun muss ich auch Ihnen, meine sehr lieben Kunstgenossen, meine volle und dankbare Anerkennung aussprechen für alles, was mit dem von Ihnen angeregten Werk der engeren Verbrüderung unserer Nationen auf dem Gebiete der Kunst zusammenhängt.

Entsprungen aus einem wahrhaft christlichen Geiste der Liebe und des Friedens wird Ihre grosse That Früchte hervorbringen, deren Keime uns jetzt noch verborgen sind, deren Entstehung aber verbürgt ist durch die Annäherung und Verbrüderung der belgischen und deutschen Künstler; gegenseitig ergänzend und anregend wird der Segen Gottes über uns sein, weil das, was in Seinem Namen, zu Seiner Ehre erdacht, und durch Seinen Namen vollbracht ward, über alle confessionellen Schranken hinweg ein Bekenntniss enthalten

wird, das nicht Hass und Verfolgung, sondern Glaube, Hoffnung und Liebe predigen wird! —

Nun seien Sie mir tausendmal gegrüsst und somit Gott befohlen.

Ihr Freund

J. W. Schirmer

18.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom den 4. Mai 1860.

Verehrteste Herren!
Hr G. Guffens und Hr J. Swerts!

Durch die Güte der Frau Gräfinn du Chatel sind mir, begleitet von Ihren sehr freundlichen Zeilen, sowohl Ihre interessanten Photographien zugekommen, die ich mit lebhafter Freude gesehen habe, als auch Ihr Bericht über die Münchener Ausstellung, die Sie mit so richtigem Urtheil mir anschaulich machen, und ich beeile mich, für die so reiche Sendung Ihnen meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen, indem ich Sie mit Freuden als Geistes-Verwandte begrüsse, in deren Inneres Ihre Werke einen so wohlthuenden Blick gewähren. Dass ich auf der Brüsseler Ausstellung ganz fehlen musste, habe ich allerdings bedauert; da aber die Wirkung derselben eine so befriedigende gewesen, und mithin der Zweck derselben erreicht wurde, so vergesse ich leicht, dass es mir nicht vergönnt gewesen, selber daran Theil haben zu können, und freue mich mit Ihnen des glücklichen Ausganges.

Dass der schöne Plan, den Sie mit so warmer Begeisterung ergriffen hatten, meine Sacramente dort a fresco auszuführen, hat nicht zu Stande kommen sollen, ist für mich eine jener Entsagungen gewesen, die um so empfindlicher geworden, je inniger ich mich vorher mit jener reizenden Aussicht befreundet hatte. Da es aber dem Jünger Christi ziemt, seine höchste Freude in der Erfüllung des immer anbetungswürdigen Willens seines göttlichen Herrn und Meisters zu finden, so habe ich ihm gerne diese Entsagung zum Opfer gebracht und so bleibt mir nur die liebliche Erinnerung wie an einen schönen Traum, zugleich mit der dauernden Dankbarkeit gegen Sie, verehrte Herren! die Sie mit so grosser Güte sich bereit erklärt hatten, dem Traum Wirklichkeit zu verleihen.

Schliesslich muss ich Ihnen auch noch meinen allzuspät erfolgenden Dank für Ihr mir gütigst von München aus durch einen Schüler Bendemann's zugesandtes Heft — souvenirs d'un voyage artistique en Allemagne — aussprechen, das für mich um so anziehender gewesen, als ich daraus von manchen Kunstwerken Kenntniss gewonnen, die in meinem Vaterlande ausgeführt worden und mir noch unbekannt geblieben waren.

Möge es mir jemals vergönnt werden Ihnen persönlich meinen Dank für so viele Güte auszusprechen; seyn Sie aber versichert, dass ich auch bey dauernder Trennung Ihnen innig im Geiste verbunden bleibe

als Ihr dankbar ergebener

Fr. Overbeck.

19.

Joh. Wilh. Schirmer.

(Jülich 1807. Karlsruhe 1863.)

Karlsruhe den 24. Juni 1860.

. . . . Die Urtheile des gebildeten Publikums über Ihre Werke gehen allgemein darauf hinaus, dass Sie der belgischen Kunst einen vollkommenen Umschwung geben würden, falls Sie auch bei den Massen und — bei den Bestellern Erfolg haben.

Die beiden Blätter:

»Christus am Kreuz« von G. Guffens und

»Die Russen« von J. Swerts

erhalten den Vorzug.

Was nun meine persönliche Meinung betrifft, so ist neben der Anerkennung allerdings auch ein Gefühl vorhanden, welches warnen mögte vor mancherlei, so z. B. in der Drappirung: wenn dieselbe auch nicht Costum ist, müssen dennoch immer Charaktere von Menschen ausgesprochen sein, die in Kleidern leben und empfinden. Die Figuren, wenn auch innerlich empfunden, werden leicht Gliedermänner, wenn sie alle mit demselben Mantel bedeckt sind. Alsdann erinnert die Behandlung der Falten zuweilen an Sculptur der, wenn auch vor-

trefflichen Holzschnitzereien des 16. Jahrhunderts; die Verhältnisse des menschlichen Körpers sind hier und da etwas schwer, durch zu dicken Kopf zur Figur u. s. w.; doch gelegentlich ein mehr über so mancherlei, welches dem lebhaften Gefühl der Anerkennung durchaus nicht Abbruch thut.

Wie innig ist die Gruppe unter dem verkürzten Kreuz und wie schön in der einfachen Wirkung, wie geistreich der Schmerzensgang der Maria vom Grabe des Herrn mit der schönen Hauptfigur, der gegen Himmel blickenden Maria. Dann wieder Swerts mit seinen charakteristischen Russen, Venetianern und Mönchen u. s. w. Doch der Raum meines Briefes gebietet den Schluss . . .

Dieser Brief war »in grosser Eile« geschrieben. Daher mussten an einigen Stellen einzelne Wörter, die ausgefallen waren, ergänzt und eingeschoben werden.

20.

Oskar Begas.

(Geb. zu Berlin 1828.)

Berlin den 20. September 1860.

. . . Grosse Freude machen mir die Photographien, welche Sie mir mitgegeben haben; ein jeder, der sie sieht, bewundert sie, man will kaum glauben, dass diese Werke in Belgien entstanden sind, da man hier einen ganz andern Begriff von belgischer Kunst hat; auf der Berliner Ausstellung sind auch einige belgische Bilder, aber so ganz in der alten Wappers'schen Manier . . .

21.

Wilhelm Kaulbach.

(Arolsen 1805. München 1874.)

München den 1. Dezember 1860.

Meine hochgeehrteste Herren Collegen und Freunde!

Sie haben die grosse Güte gehabt, mir durch die Uebersendung der Photographien nach Ihren so vortrefflichen Wandgemälden eine grosse Freude zu machen; mögen Sie nun wohlwollend als einen Weihnachtsgruss von meiner Seite die anliegenden Blätter in Empfang nehmen und Jeder von Ihnen sich zwei derselben wählen; sie bilden eine Probe aus meiner Goethegallerie. —

Von Ernst Foerster höre ich, dass die belgischen Künstler mit den deutschen sowohl in Köln als in Antwerpen für den nächsten Sommer eine Zusammenkunft beabsichtigen, hoffen auch wir bei dieser Gelegenheit auf ein glückliches Wiedersehen! — Ich wenigstens sehne mich darnach, Ihr Vaterland und seine Kunstschätze aus Vergangenheit und Gegenwart näher kennen

zu lernen und mit Ihnen ein paar gute Stunden zu verleben.

Mit ausgezeichnetster Hochachtung und
herzlichsten Grüsssen

Ihr treu ergebener

W. Kaulbach.

Dieser Brief ist ganz von Kaulbach's eigener Hand geschrieben.

22.

Joseph Keller.

(Linz am Rhein 1815. Düsseldorf 1873.)

Düsseldorf den 1. Januar 1861.

. . . Ich war damals in Dresden, um eine Zeichnung der Madonna di S. Sisto auszuführen. — Dieselbe ist nun vollendet und ich werde den Kupferstich sehr bald beginnen. — Es ist dieses wieder eine zwar grosse, aber auch sehr dankbare Arbeit. — Müller und Steinle haben doch dieses Bild noch nicht zur Genüge wiedergegeben . . . .

Joseph Keller.

23.

Joseph Keller.

(Linz am Rhein 1815. Düsseldorf 1873.)

Düsseldorf den 9. März 1861.

. . . Was sagen Sie denn zu unsern preussischen Kammern? Ist es nicht eine wahre Schmach, solche Redensarten hören zu müssen. — Auch bei uns wird es sich herausstellen, dass das Repräsentativ-System stets feindlich gegen die Kirche handeln wird und zwar aus dem einfachen Grunde, weil die Majorität stets unkirchlich ist. Es scheint, dass unsere heilige Kirche und deren Oberhaupt noch harte Schläge zu ertragen haben wird ....

24.

Ernst Förster.

(Geb. zu Münchengosserstadt bei Altenburg 1800.)

München den 7. April 1861.

Meine theuern Freunde!

. . . Eine Stelle Ihres werthen Briefes hat mich etwas beunruhigt. Als ich in Antwerpen war, sprachen Sie von einem »Verbrüderungsfest belgischer und deutscher Künstler«, und wiederholten diesen Ausdruck auch in Ihrem ersten Briefe an mich, sowie wenn ich nicht irre in einem anderen, der theilweis veröffentlicht worden. Kaulbach und andere meiner Freunde haben auf meine Mittheilung den Gedanken mit Wärme erfasst, und sich bereit erklärt, mit mir der sehr erfreulichen Einladung zu folgen. Denn es erscheint uns von grosser Bedeutung, wenn in Belgien das Bewusstsein lebendig ist, dass wir demselben Volksstamm angehören, dass wir in gleicher Weise und gleicher Richtung Aufgaben der Bildung und der geistigen Thätigkeit zu lösen haben, und dass wir in froher und festlicher Gemeinschaft dies Bewusstsein zum gemeinsamen, dauernden Eigenthum machen sollen.

Nun aber schreiben Sie: »Puissent les gloires artistiques de tous les pays se serrer les mains etc.« Was ist das? Noch ehe wir unseren Bund geschlossen und besiegelt, sollen fremde Hände sich darein legen, und eine Weltmesse an die Stelle eines Bruderfestes treten! Und das bevor nur im mindesten die Uebereinstimmung der verschiedenen Kunstrichtungen angebahnt ist, und in einer Zeit, wo die Männer de tous les pays sich fremder als je gegenüber stehen, wo in Frankreich die Parole zu einer Eroberung der Rheinlinie, der die Eroberung Belgiens folgen muss, ausgegeben ist; . . . . Das ist keine Zeit zu einem internationalen Fest, wenn es wirklich beabsichtigt ist. Ich bitte Sie, mir darüber sobald thunlich Auskunft zu geben, weil ich an einem solchen Feste de tous les pays . . . nicht nur selbst nicht theilnehmen, sondern auch meine Landsleute und Freunde mit allen redlichen Mitteln, die ich habe, davon zurück zu halten suchen werde.

Ihnen aber, werthe Freunde, und Ihren lieben Frauen und Kindern die herzlichsten Grüsse von Ihrem ganz ergebensten

25.

Ernst Deger.

(Geb. zu Bockenem bei Hildesheim 1809.)

Berchtesgaden den 27. Juni 1861.

. . Moege Gott der Herr, um dessenwillen Sie mir Ihre Zuneigung widmen, Sie dafür im Irdischen, aber noch mehr mit himmlischen Gütern belohnen und ganz besonders Ihre künstlerischen Bestrebungen seegnen, damit dieselben zu Seiner groesseren Ehre, zur Erbauung vieler Menschen und endlich Ihnen zum ewigen Lohne gereichen moegen.

Wollte Gott, dass bei den jetzigen Anstrengungen, die die Künstler in so grossartiger Weise machen, der grössere Theil der Ehre »Ihm, dem ja alles gehört«, von seinen Kindern dargebracht würde; — aber leider wollen Ihm nur wenige seiner Kinder aus ganzem Herzen dienen; die meisten erkennen seinen heiligen Willen nicht und das ist ein grosser Schmerz! — . . . .

E. Deger.

26.

Julius Schnorr von Carolsfeld.

(Leipzig 1794. Dresden 1872.)

Dresden den 21. Juli 1861.

Lieber theurer Herr.

Schon die ersten Nachrichten über Ihre Absichten, eine Vereinigung mit den deutschen Künstlern in diesem Jahre in Antwerpen herbeizuführen, erregte meine tiefste Theilnahme und den Wunsch bei derselben mich betheiligen zu können. Je näher die Zeit rückt, in welcher die grossen Feste in Köln und Antwerpen stattfinden sollen, je mehr die freundschaftliche und herzliche Gesinnung sich kund giebt, welche Sie gegen uns hegen, desto mehr steigerte sich mein Verlangen, so liebe brüderliche Freunde in ihrem schönen Heimathslande zu begrüssen. Noch vor Kurzem gab die Anwesenheit meines Freundes, des Altmeisters Cornelius in Dresden, Veranlassung Ihrer in Liebe und Ihrer Bestrebungen in vollster Anerkennung zu gedenken. Cornelius verlieh unseren Empfindungen Worte, von denen ich wünschte, dass Sie sie gehört hätten. Er sagte unter Anderem, dass wir Deutsche mehr als jemals Ursache hätten uns zu-

sammen zu nehmen und das uns vorgesteckte Ziel fest im Auge zu behalten; leicht könnte es kommen, dass der Ernst und die tiefe Liebe, mit welcher unsere belgischen Brüder das erhabene Ziel der Kunst erstreben, unsere Lauheit beschäme und Erfolge erringe, welche die jüngere Generation der Deutschen nicht erlange.

Dass unter solchen Umständen ich mit wahrer Sehnsucht erfüllt bin Ihnen die Hand zu reichen, können Sie sich denken. Ein Schreiben, das ich vor einiger Zeit von den Vorständen des Cercle artistique erhielt, gab mir schon ein liebes Zeichen, dass man bei der Zusammenkunft mit den Deutschen auch mich persönlich kennen lernen möchte. Ihr Brief, lieber theurer Herr Guffens, war mir so unerwartet als erfreulich, die Einladung in Ihr Haus hat mich tief gerührt, — und doch, es kann nicht sein, ich vermag mich von meinen Aemtern, von der Masse meiner Arbeiten, von meiner Familie und von meinem Haus nicht loszureissen.

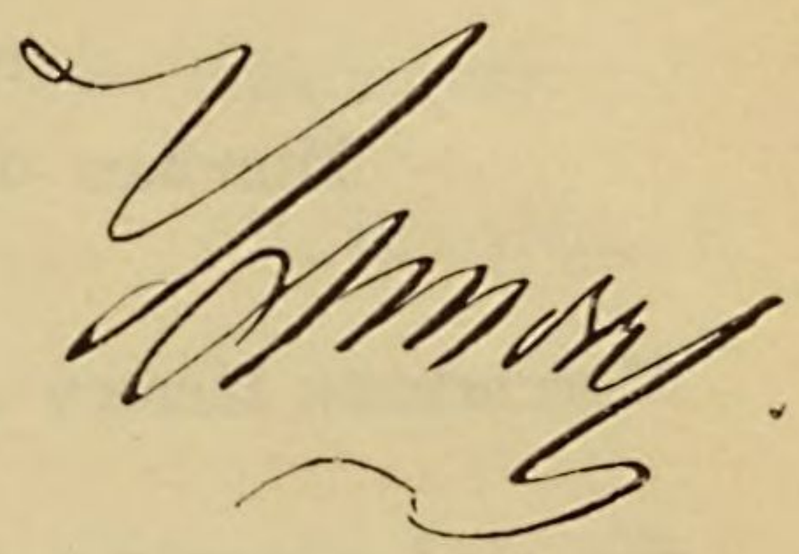
Nehmen Sie meinen tiefsten Dank für Ihre freundschaftliche Absicht mich zu beherbergen, behalten Sie mich lieb, wie ich Sie lieb behalte, obwohl wir von Angesicht uns nicht kennen. Wenn irgend etwas an mir ist, was Ihre Liebe verdient, so wird die Sprache meiner Kunst beredter für mich sprechen, als Worte. Vielleicht will es ein günstiges Geschick, dass wir noch einmal zusammen kommen in einer stilleren Zeit als die bevorstehende, die Zeit der Feste, sein wird.

Auf solche Hoffnung hin sage ich Ihnen Lebewohl und noch vielmals Dank, Dank, Dank für Ihre Liebe.

In freundschaftlicher Gesinnung

Ihr

ganz ergebenster



Grüssen Sie bestens Herrn Swerts.

27.

Wilhelm Kaulbach.

(Arolsen 1805. München 1874.)

München den 30. Juli 1861.

Verehrteste Herren und Freunde!

Sie sind allzugütig in Ihrer Freundschaft für mich und in Ihrem eignen Feuereifer für die Kunst und ich weiss nicht, wie ich es einkleiden soll, dass ich Sie nicht beleidige, wenn ich dennoch schreibe, dass ich Ihnen und Ihrem geehrten Herrn Bürgermeister für die herzlichen Einladungen diesmal danken muss. Es ist aber die Schlacht von Salamis, die noch vor Winter contractlich fertig sein soll, was mich zunächst an München fesselt; der Carton soll, sobald Sie nach der Vollendung des Gemäldes es wünschen, eine Wanderung zu Ihnen antreten. Dann muss ich Carton und Farbenskizze für das sechste grosse Bild in Berlin herstellen, um es endlich im nächsten Sommer dort zu malen. Und in diesem Gedränge sehe ich nicht, wie ich die Zeit zur Reise herausreissen könnte, da ich eben nicht blos ein paar Festtage in Belgien sein, sondern Land, Leute, Kunst

ordentlich sehen möchte, auch die Nähe von Paris dorthin lockt. Ich nehme Ihre Güte, mir Führer sein zu wollen, gern und dankbar an, aber für spätere ruhigere Tage und hoffe, dass diese recht bald kommen und uns freudig zusammenführen werden.

Leben Sie wohl. Feiern Sie die Künstlervereinigung mit allem Glück und behalten Sie in gutem Andenken

Ihren ergebensten

W. Kaulbach.

Der Brief ist von fremder Hand geschrieben; nur die Unterschrift ist eigenhändig.

28.

Oskar Begas.

(Geb. zu Berlin 1828.)

Berlin den 6. August 1861.

. . . Cornelius hat mich beauftragt, sein Bild für Antwerpen zu malen. Ich bin sehr stolz auf diesen Auftrag, es freut mich, dass der grosse Meister mich wählt, um sein Bild zu machen, und es freut mich, dass das Bild in der berühmten Stadt Antwerpen aufgestellt werden soll. Ich weiss, Sie nehmen Antheil an der Ehre, welche mir widerfahren ist, und ich traue Ihrer Freundlichkeit sogar zu, nicht ohne Absicht mich mit dem Briefe zu Cornelius geschickt zu haben! . . .

Ich freue mich sehr, das Bild von Cornelius zu malen, er hat ein prächtiges Gesicht; ich hoffe, mein Bild wird gut werden — nein, was sage ich, mein Bild muss gut werden. —

. . .

Dieses Bildniss befindet sich im Museum zu Antwerpen, Abtheilung der Akademiker No. 35.

29.

Adolf Ehrhardt.

(Geb. zu Berlin 1813.)

Dresden den 3. November 1862.

. . . Besser schlecht deutsch als gut französisch, hat mal Freund Swerts gesagt; um wie viel mehr gut deutsch besser als schlecht französisch, und darum habe ich deutsch geschrieben. Leben Sie wohl, verehrte Herren.

Ihr

ergebenster

A. Ehrhardt.

30.

Eduard Bendemann.

(Geb. zu Berlin 1811.)

Düsseldorf, den 23. November 1862.

. . . Was Sie mir von Ihren Arbeiten schreiben, hat mich sehr interessirt. Ich mache, zum Spottgelächter meiner Frau, immer Pläne, wann ich Sie in Belgien besuchen werde; aber es geht wie mit den Albums. Wie beneide ich Sie um Ihre Beweglichkeit, die Sie nun noch bei dieser Jahreszeit nach Paris reisen können! Ich muss in derselben auf alles Reisen verzichten, wenn ich nicht Monate lang nachher alle Thätigkeit aufzugeben gefasst sein will. Ist's nicht eine Sonderbarkeit, dass ich weder in London, noch Paris, noch Holland gewesen bin, und in Belgien war ich anno d. 1827! — wo es noch holländisch war.

Mit meiner Arbeit hier rücke ich ganz leidlich fort. Es wird nun eine Pause eintreten bis zum Frühling. — Dagegen habe ich bei einer anderen Arbeit, welche in Naumburg ausgeführt wird, Unglück gehabt. Die Wand war in dieser kleinen Stadt so schlecht präparirt, dass ich nach zweimonatlicher Arbeit eines Schülers Alles habe herunterschlagen lassen müssen, um zum Frühling

neu beginnen zu lassen, nachdem die Wand geputzt sein wird. Die Malerei, in der ich diese Arbeit ausführen lassen werde, ist dieselbe wie hier, eine nicht glänzende Oelfarbe von grosser Dauerbarkeit. Hr. Canneel hat Ihnen vielleicht davon erzählt. Da nun der Grund, auf welchem gemalt wird, auch Oelgrund ist, der in langen Zwischenräumen aufgetragen werden muss, so war es unmöglich, Jemanden nach Naumburg zu schicken, um die Vorbereitungen zu machen. Jenes Bild stellt den Mord des Kain vor, für ein Schwurgerichtsgebäude.

Sonst habe ich noch ein paar Portraits gemacht — aber das Oelmalen d. h. Staffeleimalen kostet mich viel Zeit — es ist immer ein Sprung von dem Gerüst auf die Leinewand, wobei man sich leicht die Hand und das Auge verrenkt! — . . . . .

Als Pröbchen meiner Hand sende ich Ihnen beiden lieben Freunden zwei Photographien nach einer Zeichnung, die ich nach Cornelius in wirklicher Grösse gemacht habe, als er uns hier im August besuchte, und uns durch seine liebenswürdige Rauhigkeit, oder abstossende Liebenswürdigkeit (ich stimme für das Erstere) erfreute.

. . .

31.

Julius Hübner.

(Geb. zu Oels 1806.)

Dresden den 29. Juli 1863.

. . Als das Neueste, was mich selber betrifft, kann ich Ihnen, liebe Freunde, die gute Nachricht mittheilen, dass mir der König ein grosses historisches Oelbild für die öffentliche Sammlung bestellt hat, auf Kosten der ständischen Bewilligungen. Es sollte seinem Wunsche gemäss ein bedeutender vaterländischer Gegenstand gewählt werden, und er hat eine Zeichnung, die ich zu diesem Zwecke entworfen, ausgewählt, welche die berühmte Leipziger Disputation Luther's mit dem Dr. Eck vorstellt. Allerdings ein äusserst günstiger malerischer Gegenstand, der mich ganz und gar gefesselt hat, obgleich ich ja bisher nicht gerade solche Gegenstände der Realhistorie, sondern meist heilige oder ideale Stoffe behandelt habe. Es wird das grösste Bild, was ich bis jetzt gemalt habe, circa 11 Ellen sächsisch breit und 6 Ellen hoch! Manchmal fasst mich etwas Grauen, wenn ich ich an die kolossale Maschine denke, die mich fast aus meinem Atelier herausdrängen wird! Gebe Gott Kraft und Einsicht dazu. Ich hätte wohl gewünscht, dass der Auftrag ein halb Dutzend Jahre früher gekommen wäre! . . .

32.

Karl Müller.

(Geb. zu Darmstadt 1818.)

Düsseldorf den 15. November 1863.

(In französischer und deutscher Sprache.)

. . . Das Verfahren der matten Malerei auf Leinwand oder Holz, wovon ich Ihnen vor einiger Zeit gesprochen habe, ist eine Erfindung meines Bruders. Es giebt in allen Arten der Malerei, wie Sie wissen, besondere Schwierigkeiten, die man durch Erfahrung überwinden muss, und das Verhältniss von gekochtem Leinöl, weissem Wachs und Farben, das ich Ihnen angeben werde, ist deshalb natürlich nur annähernd zu nehmen. Nehmen Sie als Grundsatz an, dass die Farbe um so matter wird, je weniger gekochtes Leinöl Sie zusetzen. Das Rezept für die Bereitung der Farben, welches ich mir erlaube Ihnen deutsch zu geben, um nicht durch eine mangelhafte Uebersetzung den Sinn zu entstellen, ist folgendes:

»In einem Pfund Terpentinoel werden 2 Loth weisses Jnngfern-Wachs aufgelöst, dazu warm $^1/_2$ Pfund gutes gekochtes Leinöl zugesetzt, das Ganze gehörig zusammengeschüttelt.

Mit dieser Oelmasse macht man die Farbe (Cremserweiss etc.) in der Dicke von gewöhnlicher Oelfarbe an und reibt sie auf dem Stein oder der Glasplatte durch, wird die Farbe durch das Verfliegen des Terpentinöls zu dick, so setzt man frisches Terpentinöl zu. Beim Auftragen der Farbe muss dieselbe durch Terpentinöl verdünnt, sehr dünnflüssig sein und mit einem weichen Pinsel, immer dünn auftragend, dieselbe nach und nach den Grund gleichmässig decken.

Je nachdem man wünscht, dass die Farben rascher anziehen und stärker trocknen, setzt man denselben weissen calcinirten Zink-Vitriol beim Reiben zu, die Malerei wird dadurch fester und dauerhafter, auch behandeln sich manche Farben dadurch besser.«

Ich lasse die Zurichtung der Mauer, wo man das nämliche Verfahren anwenden kann, bei Seite, und gebe Ihnen hier lediglich die Vorschrift, den Grund der Leinwand und des Brettes herzurichten:

»Will man auf Leinwand oder auf ein Brett malen, so streicht man einen Grund von fetter Farbe mit gekochtem Leinöl recht gleichmässig darauf. Es wird sich empfehlen, diese Grundfarbe nicht zu dunkel aber auch nicht ganz weiss zu machen.

Bei gewöhnlichem, schon präparirtem Maltuch wird eine Grundirung mit dieser Farbe, die natürlich kein Wachs enthält, genügen. Bei Gypsleinwand oder Brettern mit Kreidegrund muss man einigemal grundiren, bis der Grund gleichmässig stehen bleibt.

Man kann auch, wenn man das vorzieht, noch einen matten Grund als Letzten darauf setzen und auf diesem mehr aquarellartig behandeln, während man auf dem fetten Grund von vorne herein gleich mehr deckend zu Werke geht.

Dieser letztgenannte matte Grund besteht aus derselben Präparation wie die zuerst beschriebene matte Farbe.«

Wie ich Ihnen schon sagte, man muss die Sache ein bischen versuchen, und ich hoffe, dass Sie endlich diese Malweise recht bequem finden werden, wenn Sie die Schwierigkeiten, die jedoch nur scheinbar sind, nicht fürchten . . . .

Carl Müller

33.

Moritz von Schwind.

(Wien 1804. München 1871.)

München den 3. Dezember 1863.

Sehr verehrter Freund!

Ihnen will ich lieber einen deutschen Brief schreiben, denn der französische an Herrn Bürgermeister Loof ist kläglich genug ausgefallen. Man kann eben in einer fremden Sprache nicht frei denken . . . . . .

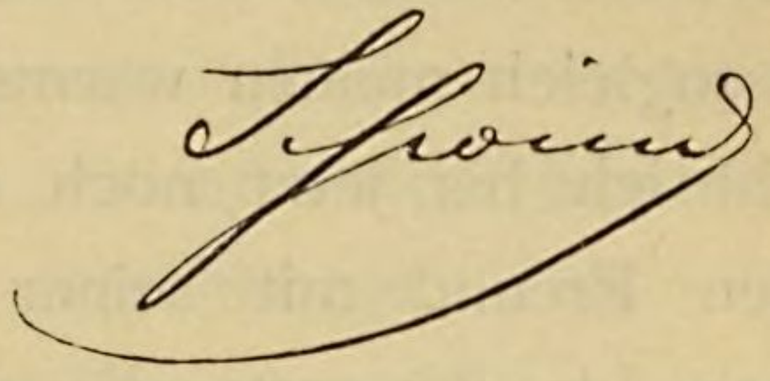
Immer macht es mir einen rührenden Eindruck, wenn ich Sie mit so viel Eifer von deutscher Kunst schwärmen sehe, und an Ihren Werken mich überzeuge, dass es Ihnen voller Ernst ist, diese gesunde und reiche Sprache wieder erklingen zu lassen. Ich beglückwünsche Sie von Herzen, dass Ihr König, Ihre Regierung und Ihre Nation, Sie Ihren Weg gehen lässt, und mit Beifall ermuntert. Bei uns ist trotz aller schönen Redensarten das Deutsche in der Kunst ein Gegenstand des Ignorirens wo nicht geradezu der Verfolgung. Ich weiss ein Lied davon zu singen. Das hindert mich zwar nicht, nach meinem Sinn fortzuarbeiten, es fördert aber auch nicht.

Es war mir höchst angenehm, Sie und Ihren wackern Freund Guffens in Starnberg bei mir zu sehen, aber noch lieber wäre es mir gewesen, Sie in Reichenhall bei mir zu haben, da ich mir auf die Kirchengemälde etwas zu Gute thue, und Ihnen gerne meine Art al fresco zu malen vorgeführt hätte. Auch in München ist ein Werk, an dem ich schon so nebenher seit fünf Jahren mich delektire, der Vollendung nahe.

. . . .

Leben Sie recht wohl verehrter Freund und grüssen Sie Herrn Guffens und alle Bekannte herzlich und behalten Sie lieb

Ihren alten Freund



34.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom den 28. Dezember 1863.

Sehr verehrte Herren und Freunde!
Liebe Herren Guffens und Swerts!

Sie haben mich, durch die Vermittelung Ihres Freundes, Herrn David, mit einem so überaus gütigen Schreiben erfreut, dass ich nicht umhin kann, Ihnen dafür sogleich meinen wärmsten Dank auszusprechen, wiewohl ich bis jetzt noch nicht das Glück gehabt habe, Ihren Freund mit seiner jungen Gemahlin selber zu sehen, da ihr erster Besuch mich leider beim Mittagessen traf; ich hoffe aber, dass sie die Güte haben werden, wiederzukommen.

Ihre Zeilen sind so voll herzlichen Wohlwollens gegen mich, und enthalten zugleich so erfreuliche Berichte über Ihre eigene künstlerische Thätigkeit, dass ich das Blatt schon mehrere Male gelesen habe, und immer aufs Neue mit Freuden wieder lese. Von Herzen preise ich Gott dafür, dass Er Ihrem Eifer ein so herrliches Feld eröffnet hat, wie das ist, zu Seiner Ehre Kirchen auszuschmücken, und ich bin überzeugt, dass

Sie dieses Feld mit der innigsten Hingebung anbauen, und den edelsten Samen darauf ausstreuen werden, zur geistigen Nahrung der Mit- und Nachwelt. Seyen Sie denn versichert, dass ich Ihnen dazu von ganzem Herzen den reichsten Segen von Oben erflehe, damit Ihre Bemühungen von dem schönsten Erfolge gekrönt werden mögen. Lassen Sie mich bisweilen von dem glücklichen Fortgange derselben erfahren.

Auch ist es für mich sehr aufmunternd gewesen, Ihre freundliche Theilnahme an meiner Aufnahme in die Akademie von Antwerpen in Ihren Zeilen zu lesen, so wie Ihre Freude darüber, dass mir daraus die Verpflichtung erwächst, ein Werk für Ihr Museum auszuführen. Auch denke ich selber mit besonderer Vorliebe an diese Aufgabe, die ich, bey meinem vorgerückten, wenn gleich Gottlob! noch rüstigem Alter, nicht lange hinauszuschieben gedenke. Vielmehr wünschte ich recht bald darüber Unterhandlungen einzuleiten, da mich sehr lebhaft ein Gegenstand beschäftigt, den ich zwar schon einmal, als Deckengemälde — a tempera —, und zwar für den päpstlichen Palast auf dem Quirinal ausgeführt habe, den ich aber mit besonderer Freude als Oelgemälde ausführen würde, wozu er sich trefflich zu eignen scheint. Es ist der Heiland, den die Pharisäer von der Höhe des Berges von Nazareth in den Abgrund zu stürzen suchen, während Er auf wunderbare Weise ihren Händen entgeht; eine Composition, die mit ganz besonderem Beifall aufgenommen worden ist.

Sie würden mich demnach sehr verbinden, wenn Sie die Güte haben wollten mir zu sagen, an wen ich deshalb meine Vorschläge zu richten hätte. Und da ich für ein solches Werk, das ich in Lebensgrösse auszuführen gedenke, eine Entschädigung von 12,000 Frcs. ansprechen müsste, so wäre es mir sehr erwünscht, Ihre Meynung sowohl über den Gegenstand als auch über die genannte Summe zu erfahren.

Was den Gegenstand anlangt, so fühle ich mich aus mehreren Gründen besonders zu ihm hingezogen.

Fürs Erste, weil es an und für sich eine herrliche Aufgabe ist, den Heiland in Seiner Hoheit und Würde der wüthenden Schaar Seiner Feinde gegenüber darzustellen, die ohnmächtig zurückbleiben müssen, während Er leise mit einem Fusse auf ein Wölkchen tritt, und so, frey über dem Abgrunde, dasteht.

Dann aber, weil er ein Glaubens-bekenntniss ausspricht, das in einer Zeit, wo der Glaube auf so ruchlose Weise angegriffen wird wie eben jetzt, sehr zeitgemäss erscheint. Und endlich, weil er, seiner Neuheit und, wie es scheint, glücklichen Lösung wegen, so allgemeinen Beyfall gefunden, dass ich zum Voraus einigermasssen über den Erfolg meiner Arbeit beruhigt wäre; ich meyne aber, dass dies dem akademischen Verwaltungsrath eben so wichtig seyn müsse als mir.

Haben Sie daher die Güte mir Ihre Meinung darüber recht bald mitzutheilen; und empfangen Sie zum Voraus meinen wärmsten Dank für jede gütige Bemühung,

wodurch Sie meine Vorschläge werden unterstützen und ihnen Eingang verschaffen wollen.

Zum Schlusse bitte ich es gütigst zu entschuldigen, wenn ich durch meine deutsche Antwort Ihnen vielleicht einige Mühe verursache; ich glaubte nach früheren Briefen von Ihnen dazu berechtigt zu seyn. Mit inniger Verehrung der Ihrige

Friedrr Overbeck

Das beschriebene Gemälde in erster Ausführung befindet sich, wie im Briefe gesagt, als Deckenmalerei in einem der Zimmer des Quirinals zu Rom. Die zweite von Overbeck hier vorgeschlagene Ausführung wurde in der That von ihm gemacht und befindet sich im Museum zu Antwerpen, Abtheilung der Akademiker No. 22.

35.

Feodor Dietz.

(Neunstetten im Jaxtgebiete 1813. Gray in Frankreich 1870.)

Karlsruhe den 2. Januar 1864.

. . . Sie kennen die grosse Bewegung, welche mein Vaterland wegen Schleswig-Holsteins ergriffen hat, sie ist zu vergleichen der Ihres Vaterlandes, als es sich Anno 30 um seine Unabhängigkeit handelte. Alle persönlichen Beziehungen treten in den Hintergrund, alle Kräfte werden angespannt, um unser Ziel zu erreichen, es ist ein grosser Wettkampf aller Patrioten in Opfern jeglicher Art. Ich nun habe schon zu Anfang jener Bewegung im Jahre 1848 mich jener Sache auf Tod und Leben ergeben, habe im Feldzug von 1848 die Waffen getragen als Freiwilliger u. s. w. — Sie können sich nun denken, wie ich ergriffen wurde, als unser Lieblingsgedanke vom Tode auferstand! Den 12. vor. Monats bin ich nach dem Norden abgereist und bin erst vorige Woche heimgekehrt, Gottlob mit der glücklichen Ueberzeugung, dass es gut um die Sache steht! . . . . .

F. Dietz

36.

Moritz von Schwind.

(Wien 1804. München 1871.)

München den 21. Januar 1864.

. . . . . Ich war ums neue Jahr in Wien auf Einladung des Stadt-Erweiterungs-Comite's und es wird Sie freuen zu hören, dass ich zurückgekehrt bin mit dem Auftrag, die Loggia an dem neu zuerbauenden Opernhause, und einen andern noch in Frage stehenden Theil des Hauses al fresco zu malen. Besonders freut mich dabei, dass ich meine Ansicht durchgesetzt habe, die langweiligen griechischen Götter bei Seite zu lassen, und solche Gegenstände anzubringen, die in Wien heimisch sind. Es ist lächerlich, dass man gegen diese dumme Bequemlichkeit, denn anders ist es nichts, noch ankämpfen muss, aber nichts destoweniger ist es wahr.

Ich bedauere, dass Sie in ihrem Briefe keine Erwähnung thun der Aufträge, die Sie und Ihr verehrter Freund Guffens unter der Hand haben.

Wenn Ihre Ausstellung nicht zu früh kömmt, hoffe ich ein erkleckliches dazu beitragen zu können. Hätten wir uns in München statt in Starnberg gesehen, hätte ich

Ihnen eine Parthie Bilder zeigen können, die zusammen ein ganzes bilden, wenn auch nicht erzählenden Inhalts, die so ziemlich fertig sind. Eben fange ich ein grösseres an, die Heimkehr des Grafen Gleichen vorstellend, der aus dem heiligen Lande eine zweite Frau mitbringt. Ich denke nicht zu lang damit zu machen . . . .

Die erwähnten Malereien Schwind's im neuen Opernhause zu Wien befinden sich in dem Festsaale und den Wandelgängen. Es sind Darstellungen zur Zauberflöte und zu Werken der bedeutendsten Opernkomponisten.

37.

Wilhelm Kaulbach.

(Arolsen 1805. München 1874.)

München den 9. Februar 1864.

Meine hochverehrtesten Herren und Freunde!

Bei verschiedenen Gelegenheiten hatten Sie mir den Wunsch ausgesprochen, eine von meinen grösseren Compositionen in Antwerpen ausgestellt zu sehen. Ich kann mir das Vergnügen nicht versagen, Ihnen ergebenst mitzutheilen, dass dieser Ihr Wunsch soeben seiner Verwirklichung entgegensieht. — Ich habe vor wenigen Tagen meinen grossen Carton, das Zeitalter der Reformation darstellend, nach Antwerpen abgehen lassen, wo er nach Umfluss von ungefähr zwölf Tagen zuversichtlich eintreffen wird. — Wenn ich nun an Sie hochverehrteste Freunde die Bitte mir zu stellen erlaube, bei der Aufstellung meines Cartons in Antwerpen dem betreffenden Comité mit gütigem Rath an die Hand zu gehen, so ermuntert mich hiezu die warme und aufrichtige Freundschaft, welche Sie mir seit Jahren zu schenken sich bewogen fanden. Sie kennen die deutsche Kunst und sind speziell mit meiner Art und Weise, grosse geschichtliche Epochen darzustellen, vertraut. Vielleicht

finden Sie auch die erforderliche Zeit und Lust, den artistischen und socialen Spitzen der Antwerpener Bevölkerung das Verständniss meines Cartons zu erleichtern. Obgleich Sie mit dem Inhalt desselben auf das vollständigste vertraut sind, glaube ich doch von dem über meinen Carton erschienenen Commentar ein Exemplar beifügen zu dürfen. Machen Sie von dieser Schrift jenen Gebrauch, der Ihnen der zweckmässigste zu sein scheint. —

. . . . .

Indem ich schliesslich noch den Wunsch auszusprechen mir erlaube, über die Aufnahme meines Cartons in Antwerpen durch Ihre Güte unterrichtet zu werden, benutze ich mit besonderem Vergnügen diesen Anlass zum wiederholten Ausdruck der aufrichtigsten Freundschaft, mit der ich verbleibe

Ihr getreuester

W. Kaulbach.

Nur die Unterschrift »Ihr getreuester W. Kaulbach« ist eigenhändig.

38.

Wilhelm Kaulbach.

(Arolsen 1805. München 1874.)

München den 17. März 1864.

Hochverehrteste Herren und Freunde!

Die lieben schätzbarsten Schreiben vom 5. und 10. dieses Monats befinden sich in meinen Händen, und gewährten mir die bestimmte Ueberzeugung, dass mein Carton über das Zeitalter der Reformation durch Ihre gütige und freundschaftliche Vermittelung und Sorgfalt eine treffliche Aufstellung in Antwerpen erhalten hat. Auch scheint sich Antwerpens kunstsinnige Bevölkerung für meine Arbeit zu interessiren. Hätte mein Carton an meinen zwei liebenswürdigen Freunden nicht so ausgezeichnete Erklärer gefunden, so wäre er dem Verständnisse Ihrer Mitbürger nicht so nahe gekommen und hätte bei weitem nicht den glänzenden Erfolg gefunden, welcher ihm nach den beiden mir zugekommenen Briefen zu meiner lebhaftesten Freude zu Theil geworden ist. Daher vor Allem herzlichsten Dank für Ihre vielfachen und erfolgreichen Bemühungen. Sodann erlaube ich mir den Wunsch auszusprechen, dass der Carton so lange in Antwerpen verbleibe als Sie die Ausstellung des-

selben in dieser Stadt für zweckmässig erachten. Ich bin indessen nicht abgeneigt, meinen Carton auch in Brüssel ausstellen zu lassen, wenn Ihr Minister des Innern eine offizielle Aufforderung hiezu an mich richten sollte. Ich bin ganz damit einverstanden, dass meine sehr geehrten Freunde nach Ihrem Ermessen bereits jetzt schon dem Minister des Innern in diesem Sinne eine Andeutung zukommen lassen.

Was meine, von Ihnen angeregte und betriebene Reise nach Antwerpen anbelangt, so wäre es mir freilich ein köstlicher Genuss, mit meinen beiden lieben Freunden die herrlichen und blühenden flandrischen Städte zu durchwandern und die in ihnen befindlichen zahlreichen Kunstschätze zu besehen und zu geniessen; in welcher Zeit mir aber diese grosse Freude zu Theil wird, kann ich im gegenwärtigen Augenblick beim besten Willen nicht näher bestimmen, weil alles von meinen Arbeiten abhängt und ich gleichwohl meine Reisepläne den übernommenen Arbeiten und Verpflichtungen unterzuordnen habe. Gestatten es mir die Verhältnisse einen Zeitpunkt für meinen Besuch Antwerpens zu bestimmen, so wird es mir ein besonderes Vergnügen gewähren, Sie hievon sogleich zu benachrichtigen. — Die beiden Zeitungsblätter mit den meinen Carton betreffenden Artikeln sind mir gleichfalls zugekommen. Ich habe eine Uebersetzung derselben mit dem grössten Interesse gelesen und dabei wohl empfunden, dass eine warme Freundeshand sie geschrieben habe. Nochmals daher meinen herz-

lichsten Dank für Ihre unwandelbare Freundschaft zu mir und meiner Kunst. Vielleicht erlauben Sie mir noch die Bitte anzufügen über die weitern Schicksale meines Cartons durch Ihre Güte unterrichtet zu werden.

Die herzlichsten Grüsse von meiner Frau und mir an Ihre liebenswürdigen Familien.

Mit dem Ausdruck herzlichster Freundschaft und Verehrung

verbleibe ich

Ihr

W. Kaulbach.

Nur der Schluss »Mit dem Ausdruck u. s. w.« ist eigenhändig.

39.

Wilhelm Kaulbach.

(Arolsen 1805. München 1874.)

München den 26. März 1864.

Meine lieben Herren und Freunde!

Gestern ist mir Ihr Brief vom 18. März 1864 zugekommen. Die Antwort auf Ihr früheres für mich so sehr erfreuliches Schreiben wird wohl bereits in Ihren Händen sein. Wie ich in dieser Antwort meinen getreuen Kunstgenossen mittheilte, habe ich gegen die Versendung meines Cartons nach Brüssel und gegen die Aufstellung desselben in der Hauptstadt Ihres Landes nicht das mindeste zu erinnern. Ihr Herr Minister des Innern hat mich bereits um die Erlaubniss hiezu ersucht und ich habe in einem gestern abgesendeten Schreiben meine Einwilligung erklärt. Den Brief unsers gemeinschaftlichen Freundes Loos habe ich gleichfalls erhalten und umgehend beantwortet. Ich wäre sehr erfreut, wenn eines meiner grössten Werke in dem kunstsinnigen Antwerpen mitten unter meinen Freunden eine bleibende Wohnstätte erhalten würde. Ich sehe daher der Zuschrift der akademischen Commission mit Interesse entgegen. Ob ich meinen Carton, falls die von Ihnen

angedeuteten Wünsche sich nicht erfüllen sollten, bis Ende September in Ihrem schönen Vaterlande lassen kann, weiss ich offen gestanden noch nicht mit Bestimmtheit anzugeben. Seien Sie aber versichert, dass ich diesem Wunsche, wenn es mir nur irgendwie möglich ist, entsprechen werde.

Empfangen Sie meine herzlichsten Grüsse und erhalten Sie Ihre freundschaftlichen Gesinnungen

Ihrem

ergebensten Freund

W. Kaulbach.

Nur der Schluss »Empfangen Sie u. s. w.« ist eigenhändig.

40.

Moritz von Schwind.

(Wien 1804. München 1871.)

Nieder-Pöcking bei Starnberg den 1. Juli 1864.

Sehr verehrter Freund!

Ich bin ganz unglücklich, Ihre ehrenvolle und freundliche Einladung nicht in der von Ihnen und mir gleich lebhaft gewünschten Weise beantworten zu können. Sie wünschen Cartons von mir und ich habe keine. Was ich für die Kirche in Reichenhall gemacht habe, sind kleine zum Theil wenig ausgeführte Zeichnungen, und ich muss überdies annehmen, dass nach religiösen Arbeiten von meiner Hand kein grosses Verlangen besteht. Die Cartons von den Wartburgbildern sind im Besitz Sr. kgl. Hoheit des Grossherzogs, an den ich mich nicht mehr wenden mag, seit er mir, gegen alle Billigkeit, die 7 Raben für die Ausstellung in Antwerpen — oder Brüssel — verweigert hat.

Mit Bildern könnte ich eher dienen, aber was sollen die auf einer Ausstellung von Cartons?

Mit dem allergrössten Bedauren muss ich für diesmal um Entschuldigung bitten, wenn ich von Ihrer Ein-

ladung, für die ich übrigens von Herzen dankbar bin, keinen Gebrauch machen kann.

Ich habe für die Fresken im Opernhaus in Wien, in dem kleinen Hause am Starnberger See, das Sie kennen, sämmtliche Compositionen gemacht, die ich in Aquarell auszuführen gedenke. Das dürfte etwas sein für eine zukünftige Ausstellung.

Dem verehrten Herrn Bürgermeister meine ergebensten Empfehlungen.

Mit ausgezeichneter Hochachtung
sehr verehrter Freund

Ihr aufrichtig ergebener

M. v. Schwind.

In der Kirche zu Reichenhall hat Schwind die Dreifaltigkeit, die vierzehn Stationen und anderes a fresco ausgeführt.

41.

Wilhelm Kaulbach.

(Arolsen 1805. München 1874.)

München den 17. Juli 1864.

Hochgeehrte Herren und Freunde!

Der Präsident der société royale pour l'encouragement des beaux arts in Antwerpen Jacques Cuylits so wie der Sekretär dieser Gesellschaft Eduard Rigeté haben mich in einem Schreiben vom 4. ds. Monats ersucht, meinen Carton »das Zeitalter der Reformation« darstellend, noch einmal nach Antwerpen zurückgehen zu lassen, damit er bei der, von dieser Gesellschaft demnächst zu eröffnenden Ausstellung neuerdings der Besichtigung der Antwerpener Bevölkerung überlassen würde. So sehr ich auch von dem glänzenden Erfolge erfreut bin, den mein Carton bei seiner ersten Ausstellung in Antwerpen vorzugsweise durch Ihre gütige Vermittelung und Beihülfe erlangt hat, so glaube ich doch, dass eine zweite Ausstellung meines Cartons in der nämlichen Stadt und nach so kurzer Zeit nicht den Verhältnissen angemessen wäre. Ich bin daher nicht geneigt, dem Wunsche dieser Gesellschaft zu willfahren, wenn nicht meine hochgeehrten und lieben Freunde mir diese zweite Ausstellung direkt anrathen.

Ich bitte Sie daher, mir Ihre Meinung über den Wunsch der königlichen Gesellschaft gefälligst mittheilen zu wollen und bin mit den Gesinnungen unwandelbarer Freundschaft

Ihr aufrichtig ergebener

W. Kaulbach.

42.

August Kreling.

(Osnabrück 1818. Nürnberg 1876.)

Nürnberg den 4. August 1864.

. . . . . Die Angelegenheit bezüglich des Cartons der Reformation, von meinem Schwiegervater, will ich sehr gern, Ihrer freundlichen Aufforderung gemäss, in Ordnung zu bringen suchen: ich kenne das Motiv, warum der Carton so eiligst zurückverlangt wurde, nicht, hoffe aber, dass sich der Vater, besonders wenn Sie ein gutes Wort für Ihren Plan einlegen, sich bestimmen lassen könnte, den Carton noch zu der Ausstellung dort zu lassen. In diesen Tagen schreibe ich ihm jedenfalls darüber. Denkbar ist, dass er diesen Original-Carton zur letzten Ausführung seines Bildes in Berlin bedarf, da er dort nur eine Copie davon besitzt . . . . .

A Kreling

Bekanntlich war Kreling der Schwiegersohn Kaulbach's.

43.

Eduard Steinle.

(Geb. zu Wien 1810.)

Frankfurt a. M. den 6. Oktober 1864.

Der Kampf, in dem die Kunst heute begriffen, ist mir vollkommen bewusst, und ich gestehe Ihnen, dass gerade dieser Gedanke die besondere Veranlassung war, warum ich auch dieses Mal bei Ihrer Ausstellung der Cartons es für meine Pflicht gehalten habe, nicht zu fehlen.

Ich kenne den Wert meiner Arbeiten zu gut, um vor jeder Selbstüberschätzung bewahrt zu bleiben, ich weiss aber auch, welcher Ueberzeugung ich von jeher in der Kunst gefolgt bin, ich glaube meine Ueberzeugung ist auch die Ihrige und diejenige, welche allein Anspruch auf Wahrheit hat.

Jeder Sieg, den daher ein wenn auch geringer Vertreter einer guten Sache erringen kann, sehe ich als einen Sieg der Sache selbst an . . . .

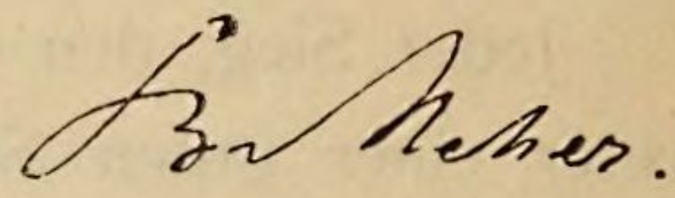
44.

Bernhard Neher.

(Geb. zu Biberach 1806.)

Stuttgart den 5. Januar 1865.

. . . Wie ich nicht zweifle werden die Erfolge, welche die deutsche Kunst wiederholt bei unsern belgischen Nachbarn gefunden, in Deutschland mit Freude begrüsst werden; ich knüpfe insbesondere an dieses glückliche Ereigniss die Hoffnung, dass die monumentale Kunst in Deutschland, welche der Realismus unserer Tage immer mehr zu verdrängen droht, wieder neues Leben und frische Geltung erhalten, und zunächst die strebende Jugend in ernstere Bahnen zurückkehren werde . . .



45.

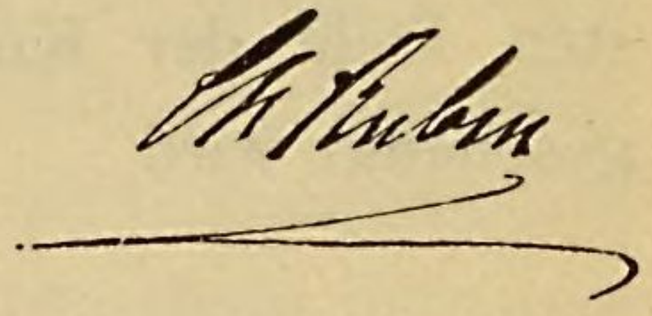
Christian Ruben.

(Trier 1805. Wien 1875.)

Wien den 15. Januar 1865.

. . . Wie glücklich sind Sie meine Herren einem Lande anzugehören, in dessen Bewohnern noch die alten Traditionen seiner Kunstliebe und die Achtung für seine Künstler fortleben, und dessen Regierung die geistige Macht der Kunst für die sittliche und intelligente Bildung eines Volkes erkennt.

Wie traurig sind dagegen unsere Verhältnisse, wo man die Kunst fast durchgehends nur für eine Spielerei des Reichen und darum für einen Luxusartikel ansieht. Mit Ausnahme unsres verehrten Kaisers bekümmert sich fast Niemand um die Künstler, und was kann selbst ein Monarch eines so grossen Reiches, wenn seine Umgebung nicht darnach ist, seine Liebe für die Kunst zu nähren? — . . .



46.

Karl Gottfr. Pfannschmidt.

(Geb. zu Mühlhausen i. Thür. 1819.)

Berlin den 27. Januar 1865.

. . . Bei dem heissen Kampfe, den die ernste Kunst jetzt zu bestehen hat mit dem verderblichen Materialismus, welcher die Gegenstände der Darstellung ihres innern Werthes beraubt, nur nach dem äussern Schein hascht, und darin seine Befriedigung findet; bei diesem Kampfe ist es erfreulich, Seelen zu wissen, die dieselbe Strasse ziehn, bei denen die angeschlagenen Accorde einen lebendigen Wiederhall finden. Doppelt erfreulich, wenn solche Erfahrungen aus der Ferne dem Künstler werden, zumal in der naechsten Umgebung der Kreis derer, die für ernste Kunst Auge und Herz haben, ein sehr kleiner ist. Mit grosser Freude ergreife ich die mir von Ihnen und Ihrem verehrten Freunde Guffens dargebotene Hand und schlage herzhaft ein, auf dass wir rüstig zusammenstreiten und kaempfen für die hoechsten Ziele der Kunst, so lange uns Kraft und Odem geschenkt wird . . . . .

C. G. Pfannschmidt

47.

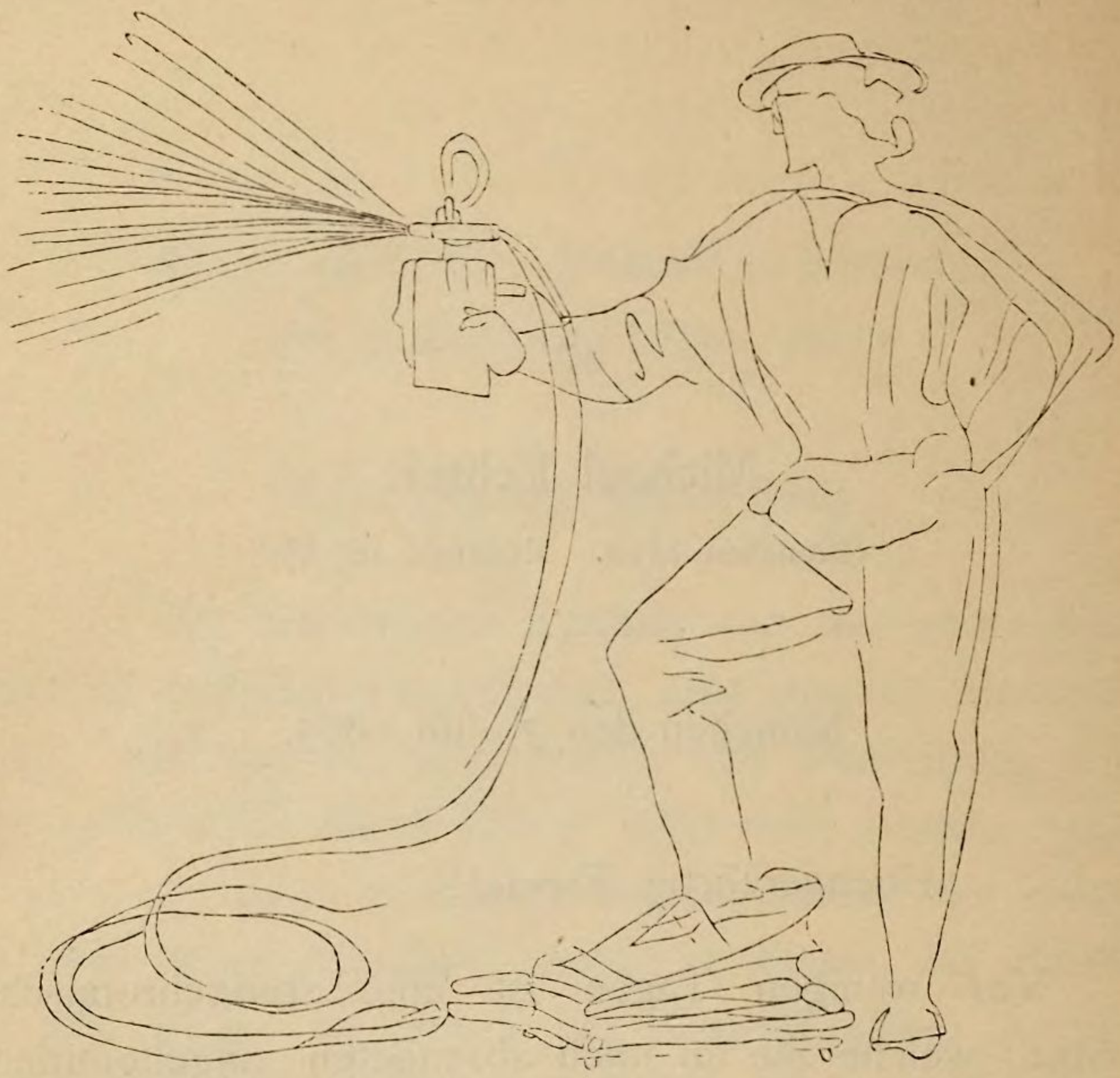
Michael Echter.

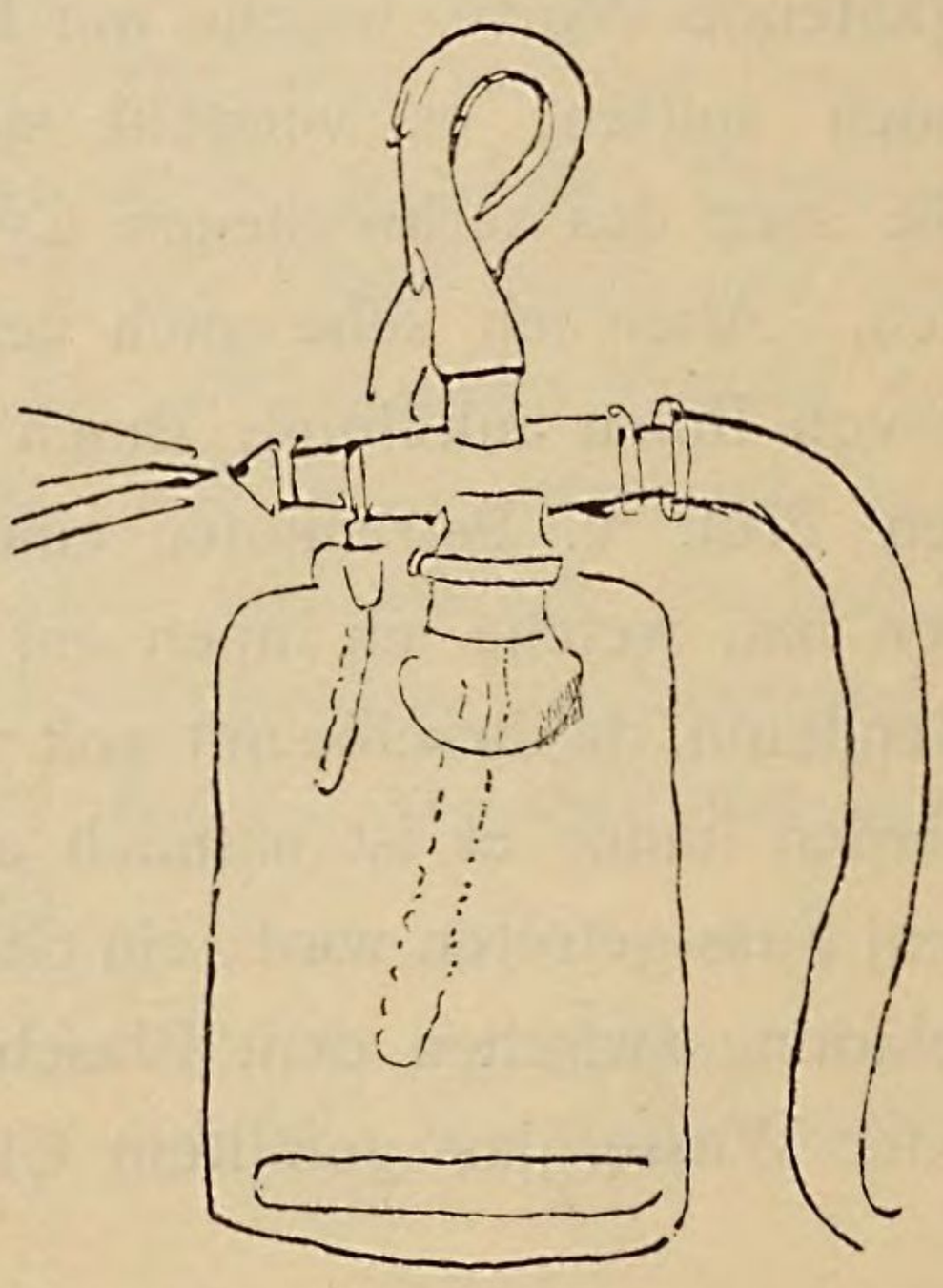
(München 1812. München 1879.)

München den 7. Juli 1865.

Hochverehrter Freund!

Vor wenigen Tagen ist eine steriochromische Spritze, welche Sie an mich absendeten, angekommen, aber ohne begleitende Worte, welche mir Ihre Wünsche näher bezeichnen sollten; es versteht sich fast von selbst, dass Sie statt des zerbrochenen Cylinders einen neuen wünschen. Aber ich sehe mich veranlasst, ehe eine Nachricht von Ihnen ankömmt, Ihnen mitzutheilen, dass inzwischen Prof. v. Pettenkofer eine verbesserte Spritze erfunden hat, welche ich Ihnen auf das entschiedenste empfehlen kann, da dieselbe mit weit weniger Mühe angewendet werden kann; es ist nämlich ein Blasebalg, welcher mit dem Fuss getreten wird; ein Gummischlauch stellt die Verbindung zwischen dem Blasebalg und dem mit Wasser oder Wasserglas gefülltem Glase her; ich





erlaube mir eine flüchtige Zeichnung beizufügen, um mich verständlicher zu machen, und bitte Sie, recht bald mit Ihren Wünschen bekannt zu machen

Ihren

mit ausgezeichneter Hochachtung ergebenen

M Echter

48.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom den 28. April 1866.

Sehr verehrte Herren und Freunde!
Herr Guffens und Hr Swerts!

Im Vertrauen auf Ihre mir bekannte grosse Güte für mich, erlaube ich mir, eine recht dringende Bitte an Sie zu thun. Es ist Ihnen bekannt, dass in Folge Ihrer wohlwollenden Verwendung vom Herrn Minister des Innern in Brüssel die Aufforderung an mich ergangen ist, meine Cartons von den 7 Sacramenten dahin zur Ausstellung zu schicken, und dass ich in Berücksichtigung Ihrer mir dabey verheissenen gütigen Mitwirkung vertrauensvoll auf dieselbe eingegangen bin und sie zu schicken versprochen habe.

Da ich nun im Begriff stehe, dieselben wirklich von hier abzusenden, so geht meine heutige Bitte dahin, dass Sie die Güte haben möchten, sie dort in Empfang zu nehmen, und sowohl für ihre sorgfältige Auspackung, sowie auch für die richtige Zusammenfügung der Theile und endlich ihre Aufstellung freundlichst Sorge zu tragen.

Es wird Ihnen nemlich begreiflich seyn, dass aufgespannte Cartons (denn sie liessen sich nicht wohl von ihren Rahmen abnehmen und aufrollen) ganz besonderer Aufmerksamkeit bedürfen, um nicht beschädigt zu werden; und nicht minder, dass in der Zusammenfügung der Theile leicht Verwechslungen stattfinden können, die das Ganze in Verwirrung bringen würden; sowie auch, dass eine unpassende Aufstellung, in der Nähe von Gemälden oder anderen Gegenständen heterogener Natur, ihre Wirkung durchaus zerstören könnte, da sie nur in Umrissen gezeichnet sind. Das Alles lege ich also vertrauensvoll in Ihre Hände, überzeugt dass Ihre Liebe für Alles sorgen wird.

Die Cartons erfolgen in drey Kisten verpackt, von denen die grösseste die sämmtlichen Mittelbilder und zugleich die sämmtlichen oberen Einfassungsstücke enthält; die zweite längere die sämmtlichen unteren Einfassungsstücke, und die dritte die sämmtlichen Seitenstücke. Sie finden Alle auf der Rückseite nummerirt, und zwar die zu einander gehörigen Theile alle mit derselben Nummer bezeichnet; als z. B. die Taufe mit 1, die Confirmation mit 2 u. s. w.

Diese Theile müssen dann von der Rückseite mit einander verbunden und befestigt werden, wobey jedoch allzu starkes Klopfen und Hämmern zu vermeiden ist; denn wiewohl sie sorgfältig durch Dampf fixirt sind, so könnte es doch geschehen, dass hie und da ein Theil nicht hinreichend fixirt wäre und alsdann der leichte

Kohlenstrich durch die Erschütterung weggestaubt würde, weshalb ich auch jede Art von Abstaubung für gefährlich halte.

Was aber die Art der Aufstellung anlangt, so glaube ich bemerken zu müssen, dass sie nicht zu hoch seyn darf, weil die oberen Theile, wenn sie dem Auge zu ferne gerückt würden, schwer zu erkennen sein dürften. Kaum einen Fuss hoch vom Boden sind sie bey mir aufgestellt gewesen; und um sie vor unmittelbarer Berührung der Vorübergehenden, besonders durch die Kleider der Damen zu schützen, ist es rathsam, jeden Carton unten mit einer niedrigen Schutzwehr zu umgeben, von etwa 2 Fuss Höhe und einem Fuss Entfernung vom Carton, und diese etwa mit dunkelgrüner Leinewand zu bedecken, wodurch sie für das Auge einen ruhigen Abschluss erhalten.

Um nun aber den Beschauern das Verständniss des Werkes zu erleichtern, wollen Sie die Güte haben, sich die Erklärung desselben zu verschaffen, die ich selber verfasst habe und die sowohl im deutschen Original, wie auch in mehrere Sprachen übersetzt, in Dresden bei Hrn. A. Gaber erschienen ist, und vermuthlich auch in Brüssel zu finden seyn wird. Es ist dies, bey einem Werke, das einstweilen dem Auge so wenig bietet, von einiger Wichtigkeit, damit der Zusammenhang der Gedanken dem Beschauer ohne Mühe klar werde. Sie werden daher wohlthun, diese Erklärung in mehreren Exemplaren und in verschiedenen Sprachen zur Be-

nützung der Beschauenden bey den Cartons aufzulegen.

Dies Alles habe ich Ihnen mit einiger Umständlichkeit auseinandersetzen zu müssen geglaubt, weil ich gleichzeitig an den Herrn Minister schreibe, und ihn ersuche, Sie, meine verehrten Herren und Freunde, als meine Bevollmächtigten ansehen zu wollen, die ich von Allem in Kenntniss gesetzt, was bey den Cartons zu beobachten sein wird, und dass ich in der That ein mir so werthvolles Werk, wie diese Cartons, nicht aus den Händen gelassen haben würde, wenn ich es nicht so wohlwollenden und sach-verständigen Händen wie die Ihrigen anvertraut wüsste. Ich fühle, dass es eine grosse Last ist, die ich Ihnen aufbürde, und ich weiss nicht, wie ich Ihnen genugsam werde danken können für die vielen Bemühungen, die Ihnen diese Angelegenheit unvermeidlich verursachen wird; aber Sie werden einen reichen Gotteslohn sich erwerben, und mich für allezeit zu dem innigsten Dank verpflichten.

Möchten Sie seinerzeit Ihre Güte dadurch krönen, dass Sie mir mit einigen Zeilen berichten wollten, welche Aufnahme mein Werk dort gefunden, und endlich bey der Rücksendung mit gleicher Sorgfalt die Wiedereinpackung überwachen.

Schliesslich erlaube ich mir nun noch eine andere Bitte hinzuzufügen; und zwar die, dass Sie die Güte haben wollen, der k. Akademie in Antwerpen anzeigen zu wollen, dass ich ihr letztes Schreiben dankbar er-

halten habe, und durch den Inhalt desselben mehr erfreut sei, als sie es dürften erwartet haben. Denn da ich leider durch allzu angestrengtes Arbeiten mir ein Augenleiden zugezogen habe, das mich genöthigt hat, länger als einen Monat die Arbeit zu unterbrechen, und das auch jetzt noch nicht gänzlich gehoben ist, so würde mir die Verzögerung der Beendigung meines Gemäldes, deren Dauer ich noch nicht abzusehen vermag, nun doppelt beunruhigend seyn, wenn ich den Lohn dafür schon empfangen hätte. Auch würde ich nicht ermangelt haben, dies der Akademie selber auszusprechen, wenn der Zustand meiner Augen mir nicht zur Pflicht machte, mich auch des Schreibens so viel als möglich zu enthalten.

Haben Sie demnach die Güte auch darin meine Stelle bei der Akademie zu vertreten und sie zu versichern, dass ich den unfreywilligen Aufschub wahrhaft bedaure.

Noch muss ich in Betreff der Cartons für Brüssel um die Güte bitten, mich von ihrer Ankunft dort sogleich in Kenntniss setzen zu wollen, da ich während ihrer Reise in grosser Sorge seyn werde und zwischen Furcht und Hoffnung schwebe, bis ich sie sicher dort angelangt weiss.

Nehmen Sie nun zum Voraus meinen allerwärmsten Dank für alle die vielen Mühen die Sie haben werden, für die ich mich mit Freuden zu jeden Gegendiensten bereit erkläre, zu denen Sie mich tauglich halten werden,

und genehmigen Sie den Ausdruck wahrer Verehrung, mit der ich verharre

Ihr ergebenster

Friedrich Overbeck.

Nachschrift vom 30. April.

Gestern ist mir die Freude geworden, Ihre verehrten Freunde, Herrn und Frau van Verwillegen aus St. Nicolaes zu empfangen, aus deren Händen Ihre werthen Zeilen zu erhalten, und ihnen noch meine Cartons zeigen und erklären zu können, die eben heute unter meinen Augen eingepackt werden, um morgen abzugehen.

F. O.

49.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom den 30. November 1866.

Verertheste Herren und Freunde!
Hr Guffens und Swerts!

Mit lebhaftestem Bedauern habe ich aus Ihrer sehr gütigen Zuschrift vom 14. d. M. ersehen, dass Sie mehrere Briefe und Telegramme an mich zu richten die Freundlichkeit gehabt haben, die leider wegen der traurigen Kriegszustände in meinem Vaterlande nicht in meine Hände gelangt sind. Ich hatte es wohl gefürchtet, nachdem ich durch die Güte der Frau Gräfin Du Chatel einen Zeitungsartikel erhalten und darin gelesen, dass S. M. der König von Belgien Sie beauftragt habe, mir sein Wohlgefallen an meinem Werke mitzutheilen, und diese Mittheilung gänzlich ausblieb. Um so mehr habe ich mich aber gefreut, durch die Vermittelung derselben gütigen Dame nun Ihr letztes Schreiben erhalten zu haben, aus dem ich ersehe, dass Sie die Güte gehabt haben, auch für die Sendung meiner Cartons nach Antwerpen und ihre Ausstellung dort dieselbe Sorge zu tragen, die Sie ihnen früher in Brüssel zugewendet haben.

Wie vermag ich Ihnen zu danken für so viele und so lange dauernde Bemühungen; wie sehr haben Sie mich durch so viele Güte verpflichtet! möchte ich jemals im Stande seyn, so ausgezeichnete Beweise von Freundschaft auf irgend eine Weise zu erwidern. Aber ich vermag nichts als den HErrn zu bitten, dass Er es Ihnen in reichstem Maasse vergelten möge. —

Sie erwarten nun von mir zu erfahren, wohin die Cartons bey ihrer Rücksendung zu adressiren seyen. Ich gestehe Ihnen aber, dass ich unter gegenwärtigen Umständen wünschen muss, sie noch nicht zurückzuerhalten. Die Lage hier in Rom ist in diesem Augenblick eine so ungesicherte, dass wir von einem Tage zum andern Unruhen gewärtig seyn müssen, und nicht absehen können, was Gott gefallen wird, über uns zu verhängen. Es ist also unter solchen Umständen eine Sorge weniger, wenn ich die Cartons in der Ferne sicher aufgehoben weiss. Dazu kommt noch, dass unterdess die Jahreszeit so vorgerückt ist, dass eine Sendung dieser Art nicht ganz ohne Gefahr seyn dürfte.

Das Alles veranlasst mich zu der Bitte, wofern es dort keine Ungelegenheiten macht, die Cartons so lange zurück zu behalten, bis hier ein geordneter Zustand sicher gestellt erscheint.

Haben Sie demnach die Güte, mir vor Allem zu sagen, ob dies möglich ist, und ob das Ministerium in diesen Aufschub der Rücksendung einwilligen würde, ohne sich dadurch der übernommenen Verpflichtung

entbunden zu halten, die Kosten der Rücksendung zu tragen. Am wünschenswerthesten wäre es mir, wenn sie so lange aufgestellt bleiben könnten, und nicht früher in die Kisten eingepackt würden, als unmittelbar vor der Versendung; aber das muss ich ganz Ihrem Ermessen überlassen, da Sie gewiss dasjenige thun werden, was, nach Umständen, Sie für das Rathsamste halten werden. Sie werden Ihrer Güte wahrhaft die Krone dadurch aufsetzen, wenn Sie auch diesen Dienst mir noch erweisen wollen, einen Aufschub der Rücksendung mir auszuwirken.

Nun muss ich Ihnen noch sagen, wie sehr ich durch die Aufnahme erfreut worden bin, die mein Werk bey Ihnen in Belgien gefunden. Möge der Eindruck, den dasselbe auf die Gemüther gemacht, von nachhaltiger segensreicher Wirkung seyn, und zwar nicht allein als Kunstwerk, sondern viel mehr noch als religiöses Werk. Möge manche Seele dadurch der Wahrheit zugeführt, in manchem Gemüthe der Glaube neu belebt worden seyn, dann wird es seinen eigentlichen Zweck erreicht haben.

Schliesslich muss ich mir noch die Bitte erlauben, strengste Aufsicht üben zu wollen, dass keine Art von Nachbildung, sey es durch Photographie oder in anderer Weise, könne von diesem Werke ausgeführt werden, da ich das ausschliessliche Recht der Nachbildung und Vervielfältigung desselben schon vor längerer Zeit an Herrn Gaber in Dresden abgetreten habe, der damit beschäf-

tigt ist, es im Holzschnitt herauszugeben, und die Pflicht habe, Sorge zu tragen, dass sein Recht gesichert bleibe.

Mit innigsten Wünschen für Ihr Wohlergehen Ihr dankbarst ergebener Freund und Bruder in Christo

Fr. Overbeck.

50.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom den 30. Dezember 1866.

Verehrteste Herren und Freunde!
Hr Guffens und Hr Swerts!

Sie haben mich abermals mit einer sehr gütigen Zuschrift beehrt und erfreut, die mir durch die Güte der Frau Gräfinn Du Chatel richtig zugekonmen ist. Ich weiss Ihnen in der That nicht herzlich genug zu danken für die unermüdete Freundlichkeit, die Sie mir erweisen; und leider muss ich noch immer fortfahren, dieselbe in Anspruch zu nehmen.

Ich habe zwar dem Herrn Minister des Innern meine Wünsche in Hinsicht auf meine Cartons ausgesprochen, und ihn gebeten, die Gesuche von Seiten der drey Städte meines Vaterlandes, so werth mir auch der Wunsch meiner Landsleute ist, dieselben bey sich ausstellen zu können, dennoch in meinem Namen ablehnen zu wollen; aber ich glaube es Ihnen, verehrte Herren und Freunde, schuldig zu seyn, Ihnen auch die Gründe dieser Ablehnung auseinander zu setzen, wie ich sie dem Hrn Minister auseinander gesetzt habe.

Es ist mir nemlich vor Kurzem die sehr betrübende Nachricht aus Deutschland zugekommen, dass der Unternehmer einer Publication dieser meiner Compositionen der 7 Sacramente in Holzschnitt, dem ich das alleinige Recht der Veröffentlichung derselben abgetreten habe, und zu diesem Behuf 7 kleine Oelgemälde anvertraut hatte, die ihm als Vorbilder dienen sollten, plötzlich entwichen ist, nachdem er von den Sacramenten nur erst zwei in Holzschnitt ausgeführt, und (was das Schlimmste ist) gänzlich im Dunkel gelassen hat, wo sich die sämmtlichen ihm anvertrauten Originale, meine Oelgemälde befinden.

Zwar mag ich die Hoffnung noch nicht aufgeben, dass ich diese nicht sollte, vielleicht nach vielen Mühen und Kosten, wiedererhalten, da bereits an mehreren Orten einflussreiche Männer bevollmächtigt sind, in dieser Angelegenheit zu handeln; da aber in diesem Augenblick die grossen Cartons, die sich bei Ihnen befinden, das Einzige sind, was mir sicher von dieser meiner lang-jährigen Arbeit geblieben ist; so kann ich mich nicht entschliessen, auch diese noch möglicherweise irgend einer Gefahr auszusetzen, die ihnen durch wiederholtes Ein- und Auspacken oder durch Hin- und Hersenden zustossen könnte.

Sie, verehrte Herren und Freunde, werden dies gewiss begreiflich finden, und nach Ihrer Güte, wenn Sie veranlasst werden sollten, mündlich oder schriftlich, etwa meinem sehr lieben Freunde Deger in Düsseldorf, oder

dem Kunstverein in Köln, und Hrn Dr. Förster in München einen Bescheid auf ihre Anfragen zu ertheilen, mich aufs Beste entschuldigen wollen. Seyn Sie demnach im Voraus meines innigsten Dankes versichert für diese neue Bemühung, die Ihnen daraus erwächst, und die ich Ihnen so gern erspart hätte.

Was aber die Cartons des Weiteren anlangt, so habe ich dem Herrn Minister nunmehr auch selber die Bitte ausgesprochen, dass er erlauben wolle, ihre Rücksendung noch so lange zu verschieben, bis in Rom ein gesicherter Zustand wird hergestellt seyn.

Denn wiewohl wir für den Augenblick hier der vollkommensten Ruhe und Ordnung geniessen, so sehen wir doch fast mit Sicherheit nahe bevorstehenden Störungen der öffentlichen Ruhe entgegen, die hoffentlich bis zum Frühjahr überwunden seyn werden.

Möge unterdessen der verlängerte Aufenthalt der Cartons bey Ihnen, nicht neue Mühe Ihnen verursachen! — Sollten dieselben sehr gütigen Damen, die sie bisher so gastlich in ihrem Hotel aufgenommen haben, nicht vielleicht in Erwägung der Umstände, ihre Gastlichkeit so lange ausdehnen wollen? —

Haben Sie die Güte, den edlen Gräfinnen Baillet in meinem Namen meinen verbindlichsten Dank für die meinem Werk geschenkte Aufmerksamkeit auszusprechen; sie haben sich ein Verdienst bey Gott erworben, indem sie ein Werk bei sich aufgenommen haben, das nur Seine Ehre und die Förderung Seines Reiches auf Erden

zum Zweck hat; Sein Lohn kann ihnen nicht entgehen, und dieser wird gewiss um so grösser seyn, je länger sie, Gott zu Liebe, ihre Gastlichkeit ausgedehnt haben werden, und je weniger, von der andern Seite, ich im Stande bin ihre Güte zu vergelten.

Derselbige reiche Gotteslohn bleibt aber gewiss vor Allen Ihnen meinen innigst verehrten Freunden zugesichert, die Sie so viele Mühen für dieses Werk übernommen haben, und noch fortwährend demselben zuwenden. Meine innigsten Gebete steigen oft dafür zu Gott empor, dass Er, nach Seinem Reichthum, Ihnen lohnen wolle; Er, der ebensowohl meinen herzlichen Wunsch kennt, als mein Unvermögen Ihnen lohnen zu können. Meine besten Segenswünsche zum Beginn des neuen Jahres; möge der HErr Ihre edlen Bestrebungen, die Kunst in Ihrem Vaterlande zu veredeln und Seinem Dienste zuzuwenden mit dem schönsten Erfolge krönen, und Sie noch in späten Jahren reiche Frucht der Erbauung in Freuden erndten lassen von dem edlen Samen, den Sie in Thränen ausgesäet. Sehen Sie mich allzeit als Ihren Mitarbeiter an, der ich mich glücklich schätze, mich unterzeichnen zu dürfen

Ihren dankbaren Freund und Bruder in Christo

Friedr. Overbeck.

51.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom am Ostersonntage 1867.

Innigst verehrte Herren und Freunde!
Herr Guffens und Herr Swerts!

Während ich mich soeben anschickte Ihnen zu schreiben, um Ihnen zu sagen, dass ich endlich komme um zum letztenmal Ihre Güte und Bemühung für meine Cartons in Anspruch zu nehmen, werde ich auf's Angenehmste durch Ihre liebenswürdigen Zeilen überrascht. — Ich kann Ihnen nicht sagen, wie hocherfreut ich bin, dass Sie mir eine Gelegenheit bieten wollen, Ihnen einen kleinen Dienst zu erweisen, doppelt erfreut, durch die Art des Dienstes, den ich Ihnen leisten soll, und durch die Aussicht, dadurch selber Ihre Schöpfungen zu Gesicht zu bekommen.

Mit freudiger Erwartung sehe ich daher den angekündigten Photographien entgegen, für die ich nicht säumen werde, von dem Gütigsten aller Fürsten, vom h. Vater, eine Audienz zu erbitten, zum Voraus gewiss, dass Er die köstliche Gabe, die Ehrfurcht und kindliche

Liebe Ihm darbringen, mit väterlicher Huld aus meinen Händen entgegennehmen wird. Empfangen Sie zum Voraus meinen Dank für die Freude, die mir aus dieser Ueberreichung erwachsen wird.

Wie ich bereits oben angedeutet, haben diese Zeilen nun zugleich den Zweck, Sie zu bitten, mir nunmehr meine Cartons zurücksenden zu wollen; indem, während auf dem unglücklichen armen Italien wahrhaft eine aegyptische Finsterniss lastet, mit all' ihren Schrecknissen, wir, hier in Rom, den Kindern Israel gleich, in heiterem Sonnenlichte heiliger Freude in ungestörtem Frieden leben; und mithin aller Grund wegfällt, mit der Rücksendung noch ferner zu zögern.

Sie haben Ihrem Schreiben nochmals erhebende Worte über dieselben beyfügen wollen, mögen diese schönen Worte im Lichte der untrüglichen Göttlichen Wahrheit Bestätigung finden; dann würde ich hoffen dürfen, dass mein Werk nicht ohne bleibende Frucht das Land verlassen werde, wo es so lange gastliche Aufnahme gefunden. Ob aber auf dem grossen Markte der allgemeinen Ausstellung dieselbe Frucht würde zu hoffen gewesen seyn, möchte ich sehr bezweifeln. Ich lese in der h. Schrift die Verheissung, dass der Herr in der Einsamkeit zu den Herzen reden werde, aber nicht auf der Gasse, und auf den Plätzen; und bloss die Neugierde der Schaulustigen durch eine überflüssige Zugabe zu befriedigen, konnte mich nicht veranlassen, das Wagniss einer neuen Versendung zu übernehmen.

Wie sehr ich mich nun durch Ihre so vielfachen und so ungemein freundlichen Bemühungen verpflichtet fühle, glaube ich Ihnen schon ausgesprochen zu haben; ich wende mich desshalb nun an Den, der über all unser Denken und Verstehen zu lohnen vermag, und flehe zu Ihm, dass Er Seine reichsten Segnungen über Sie und all Ihr Beginnen ausschütten wolle, und bin gewiss, nicht allein Erhörung zu finden, sondern dass Seine Güte längst meinem Flehen wird zuvorgekommen seyn, und dass diese Zeilen, auch um meinetwillen, Sie in der Fülle jeglicher Segnung von Oben finden werden. Möge denn der HErr, zu dem heutigen hohen Feste Seiner Auferstehung, zu Allem noch hinzufügen Seinen Frieden und Seine Freude! —

Haben Sie die Güte, den trefflichen Damen, den Gräfinnen Baillet, in meinem Namen meinen wärmsten Dank auszusprechen; ich beabsichtige zwar auch selber einige Zeilen an sie zu richten, da ich aber des Französischen so wenig mächtig bin, so fürchte ich, dass meine Feder sehr unvollkommen wiedergeben wird, was für sie in meinem Herzen geschrieben steht.

Indem ich schliesslich bitte, mir den Tag der Absendung meiner Cartons, wenn sie wird erfolgt seyn, mit einer Zeile gütigst anzeigen zu wollen, verbleibe ich für immer, voll Dankbarkeit und Hochachtung

der Ihrige

Friedr. Overbeck.

52.

Friedrich Overbeck.

(Lübeck 1789. Rom 1869.)

Rom den 27. Mai 1867.

Innigst verehrte Herren und Freunde!
Hr Guffens und Hr Swerts!

Indem ich soeben, in Folge der von Ihnen erhaltenen Weisung, an den Herrn Minister des Innern geschrieben um ihn zu ersuchen nunmehr Auftrag zur Rücksendung meiner Cartons geben zu wollen, habe ich die Freude Ihnen mittheilen zu können, dass ich nicht allein Ihre Photographien richtig empfangen habe, sondern auch bereits am Donnerstag der verflossenen Woche so glücklich gewesen bin, sie eigenhändig S. Heiligkeit überreichen zu können.

Zwar hatte ich gewünscht, dass solches hätte in einer Privat-audienz geschehen können; da dieses aber nicht möglich gewesen, weil um diese Zeit die Zahl Derer, die eine Audienz beym Papste nachsuchen, so überaus gross ist, weswegen wir nur zugleich mit etwa 50 Anderen Zutritt erhalten konnten, so bin ich doch so glücklich gewesen, unter den Allerersten zu seyn, an die sich der h. Vater gewendet, der in diesen Audienzen,

der Reihe nach, mit jedem Einzelnen ein Paar freundliche Worte zu reden pflegt, und habe daher die drey ersten Blätter Ihm einzeln zeigen können, die Er mit sichtbarem Wohlgefallen betrachtet hat, dann aber hinzugefügt, Er werde die übrigen Blätter später für sich allein sehen, um die anderen Anwesenden nicht zu lange warten zu lassen; und ich bin gewiss, dass Er diess noch am selbigen Tage gethan hat.

Sie wünschen aber auch meine Meynung über Ihre Arbeit zu erfahren, und ich will mich daher ganz unumwunden darüber aussprechen.

Zunächst bin ich sehr erbaut durch die unverkennbare innige Liebe zu unserm Heilande, die Sie in allen diesen Bildern an den Tag gelegt haben, so wie durch die gewissenhafte Liebe mit der Sie Ihr Werk durchgeführt; und ich wünsche Ihnen von Herzen Glück dazu, denn das ist ja am Ende das Wichtigste, weil es ohne Zweifel vor Gott den meisten Werth hat, und weil Ihre Liebe zum HErrn auch gewiss dieselbe Liebe bey den Beschauern wecken und mehren wird.

Da Sie aber auch zu wissen wünschen, was ich als Künstler darüber urtheile, so darf ich Ihnen nicht verschweigen, dass ich Sie vor einem viel verbreiteten Fehler unsrer Zeit, der besonders bey den Franzosen sehr häufig ist, warnen zu müssen glaube; dem Fehler, den wir im Deutschen »theatralisch« nennen.

Er besteht darin, dass man sich nicht begnügt, einfach und naiv den Gegenstand selbst darzustellen,

sondern einen Nachdruck hinzufügen zu müssen glaubt, durch den sich der Gegenstand als solcher geltend machen will, wie es eben die Schauspieler thun. Nun weiss ich zwar wohl, dass Eine Nation nicht gerade eben so wie die Andere fühlt, und da jede Nation das Recht hat sich in ihrer eigenthümlichen Weise auszudrücken, man der besonderen Gefühlsweise der verschiedenen Nationalitäten Rechnung tragen muss.

Wenn Sie sich aber erinnern wollen an die herrlichen Leistungen der älteren italiänischen Meister, in deren Anerkennung als höchste Muster alle Nationen übereinstimmen, und diese vergleichen mit dem herrschenden Geschmack fast aller späteren, besonders auch der gegenwärtigen Schulen, so werden Sie leicht erkennen, dass jene älteren klassischen Meisterwerke sich durch eine ungekünstelte Einfachheit und Wahrheit unterscheiden, die von allem Theatralischen durchaus ferne ist, und nicht umhin können, darin einen untrüglichen Wegweiser zu finden, einen unfehlbaren Maassstab, um das Richtige vom Verkehrten zu unterscheiden.

Und diese ungekünstelte Einfachheit der Alten ist es, die wir, wie ich glaube, von ihnen zu erlernen streben müssen; wir müssen ihre Ausdrucksweise, ihre Sprache, von ihnen lernen; und das kann man auf keine andere Weise, als wie man überhaupt eine Sprache erlernt, durch Nachsprechen, also durch Nachahmung.

Es ist ein sehr grosser und folgenreicher Irrthum, wenn man unbedingt gegen Nachahmung eifert; die

grössesten Meister haben sich durch Nachahmung ihrer Vorgänger herangebildet; warum sollten wir auf einem anderen Wege zum Ziele gelangen zu können glauben als sie, da wir doch ungleich mehr Ursache haben als sie, uns von den sichersten Wegweisern führen zu lassen, um nicht in die vielfachen Verirrungen späterer Kunstperioden zu gerathen?

Also nachahmen müssen wir, aber freylich nur die besten Vorbilder nachahmen und nur nachahmen um ihre Sprache uns anzueignen, und in dieser dann unsre eigenen Gedanken auszusprechen. Das Eigenthümliche kommt dann von selbst; weil ein Jeder, unbewusst, doch immer seine eigene Gefühlsweise mitbringt.

Dieses habe ich Ihnen mit aller Offenheit aussprechen wollen, weil es mir unredlich geschienen hätte es nicht zu thun; nehmen Sie es freundlich entgegen. Uebrigens sind es Ihnen längst bekannte Wahrheiten, die ich nur Gelegenheit genommen, Ihnen wieder in Erinnerung zu bringen, weil es Wahrheiten sind, die so sehr verkannt werden, und auf die man nicht genug zurückkommen kann, da ohne sie kein Heil in der Kunst ist.

Ich schliesse mit dem wiederholten Dank dafür, dass Sie mir die Freude haben machen wollen, der Ueberbringer ihrer schönen Gabe an den h. Vater zu seyn, und sein Wohlgefallen daran in seinen Zügen lesen zu können.

Da zugleich mit diesen Zeilen noch heute mein

Schreiben an den Hrn Minister abgeht, so werden Sie ohne Zweifel binnen Kurzem seinen Auftrag erhalten, und ich ersuche Sie dringend, alsdann die Absendung so viel als möglich zu beschleunigen, und auf schnellstem Wege an mich gelangen zu lassen, weil die zunehmende Hitze uns bald nöthigen wird Rom zu verlassen, und ich sehr wünschen muss, die Kisten noch zuvor in Empfang nehmen zu können. In Erwartung Ihrer gütigen Anzeige von erfolgter Absendung bleibe ich mit unbegränztem Dankgefühl

der Ihrige

Fr. Overbeck.

53.

Ernst Förster.

(Geb. zu Münchengosserstädt bei Altenburg 1800.)

München den 15. März 1868.

Meine Freunde!

Wir haben eine traurige, aber doch sehr schöne Feier erlebt. Die Verehrung ihres hohen Beschützers haben die Künstler Münchens ihm auch über die Grenze des Lebens gezollt, und fast aus allen deutschen Kunststädten haben Abgesandte sich angeschlossen an die grosse erhebende Todtenfeier. Was der König einst im Zorn zu mir sagte: »Ich, der König, bin die Kunst in München!« hat nach und nach seine Bestätigung gefunden, und das eigentliche Künstlerleben, wie wir es seit seinem Regierungsantritt geführt haben, ist zu Ende!

Welch' ein imposanter Fackelzug war es, in dem wir zu dem Platz der Glyptothek zogen! Wie feierlich prangten die Fahnen der Genossenschaften von hier und von ferne, und die Eichen- und Immortellenkränze mit ihren weithin flatternden Trauerfloren! Wie mächtig ergriff der Klang der Posaunen im Trauermarsch und, wie die ernste Stimmung der vielen Tausende, die neben dem Zug und auf dem Platz sich aufgestellt. Und als

nun dort die Glyptothek im electrischen Licht erglänzte, wie vom sanftesten und doch ganz klarem Mondschein übergossen, und dann aus den Propyläen Luthers herrlicher Choral »Mitten in dem Leben« erklang — ich konnte meine Thränen nicht zurück halten. Plötzlich wurde der ganze Platz mit bengalischem Feuer beleuchtet; Max Stieler sprach die Trauerrede, eigentlich eine Freudenrede, dass wir, dass die deutsche Kunst eines solchen Freundes sich so lange zu erfreuen gehabt, worauf das »Integer vitae« des Horatius von den Propyläen her erklang, und endlich am Fusse des Obelisken mein Walhalla-Lied die Feier beschloss. O, es war eine schöne und würdige Huldigung, von der ich einen bedeutenden Akt nicht übergehen darf: Dem »Integer vitae« ging die Bekränzung der Büste des Königs mit dem Lorbeerkranz voraus, und sämmtlicher Deputirten Huldigung, die Alle Kränze von Lorbeer vor der Büste niederlegten, worauf Bildhauer Knoll noch warme herzliche Schlussworte sprach. Vielen von uns war — vornehmlich auch unter dem Eindruck der griechischen Architectur der drei Gebäude des Platzes — als wären wir in eine längst vergangene Zeit versetzt und feierten ein Fest der Panathenäen oder eine Eleusinische Todtenklage. —

. . . . .

In alter Freundschaft Ihr treu ergebener

E. Förster.

54.

Ernst Förster.

(Geb. zu Münchengosserstädt bei Altenburg 1800.)

München den 7. November 1869.

. . . . . Ja, es ist nicht zu leugnen: der Kunstverfall — reizend aufgeputzt mit Farbenpracht und Virtuosität — ist mit Macht hereingebrochen und hat das Urtheil selbst der Bessern verwirrt. In der Jury sassen Künstler, die vollkommen klar sind in ihrem Schaffen, wie Knoll, Voltz u. A. und die mich versichern, es sei gegen den Strom der herrschenden Ansichten nichts auszurichten gewesen. Und das Alles geschieht in der Stadt, die die eigentliche Burg der neuen, ernsten, grossen, nationalen Kunst gewesen und noch vor wenigen Jahren einen glänzenden Beweis dafür gegeben. Aber was kann man erwarten, wenn Kaulbach selbst seinen nicht unbegabten Sohn in die Schule zu Piloty gegeben, damit er früh zeitig auf den rechten Weg geführt werde? . . . .

Beim Ministerium habe ich Schritte gethan, es zu bestimmen, durch den König das Ihnen und Swerts von

der Jury angethane Unrecht möglichst gut zu machen. Vielleicht ist es von Erfolg . . .

Zum Verständniss dieses Briefes diene die Thatsache, dass Guffens und Swerts ihre besten Kartons ausgestellt hatten, dass aber andere belgische Künstler, die durch geringere, jedoch in modernster Weise gehaltene Arbeiten vertreten waren, Auszeichnungen erhielten, während ihnen keinerlei derartige Anerkennung zu Theil wurde. Die folgende Briefstelle giebt noch einigen weiteren Aufschluss über diess Verhältniss.

55.

J. H. von Hefner-Alteneck.

(Geb. zu Aschaffenburg 1811.)

[München vermuthlich im Herbste 1869.]

. . . Was besonders die historischen Gemälde von Ihrer und Ihres Freundes Hand betrifft, so sprechen sie alle wahren Kenner ganz besonders an. Aber wie ich Ihnen schon mündlich bemerkte, so ist es leider wahr und traurig, dass die Münchener Künstler, durchschnittlich, für die wahre Tiefe und Bedeutung Ihrer streng historischen Richtung, bei welcher Sie keiner hergebrachten, modernen Modemalerei huldigen, und mit Geist, wie mit wahrer künstlerischer Empfindung auf den Kern der Sache eingehen, nicht die gehörigen Nerven haben . . . . .

D. J. H. von Hefner-Alteneck

56.

Ernst Förster.

(Geb. zu Münchengosserstädt bei Altenburg 1800.)

München den 9. Januar 1870.

. . . Wüsste man nicht, dass der Verlauf der Kultur-Entwickelung eines Volkes und einer Zeit mit der Macht einer Naturnothwendigkeit vor sich geht, man könnte Versuche machen wollen, den Verfall aufzuhalten. Aber man kann ihn — wie ein Erdbeben, eine Missernte, eine Ueberschwemmung — wohl beklagen, aber nicht aufhalten . . . . .

57.

Franz Ittenbach.

(Königswinter 1813. Düsseldorf 1879.)

Düsseldorf den 18. September 1870.

. . . Es freut mich sehr zu ersehen, dass bei Ihnen doch noch ein solides einfaches ungekünsteltes Streben in der Kunst Anerkennung findet, da leider unsere jetzige ganze Kunstrichtung auf das Aeusserliche, Machwerk und Farbe hinausgeht, und der Geschmack des Publikums schon so verdorben ist, dass es fast nur da ein Kunstwerk zu finden wähnt, wo letztere Eigenschaften sich vorfinden, ganz abgesehen ob Seele vorhanden ist oder nicht. Sie in Belgien, wie wir hier, die wir die seelische Kunst erstreben, haben eine schwere Aufgabe, indem wir gegen diesen Materialismus ansteuern müssen, und mögte man manchmal erlahmen, im Hinblicke auf die geringe Unterstützung, welche man im Volke findet. Durch Ihre Mittheilungen aber erhalte ich Aufmunterung in meinem Streben zu beharren, und mit Muth und Ausdauer, die wenigen Jahre, welche mir Gott noch vergönnt, zu seiner Ehre weiter zu schaffen . . . . .

A. Ittenbach

58.

Eduard Bendemann.

(Geb. zu Berlin 1811.)

Düsseldorf den 30. November 1870.

. . . Ich sende Ihnen unter Kreuzband ein paar Gebrauchsanweisungen, welche mir hinreichend klar erscheinen, um danach die Wände präpariren zu lassen. Es kommt dazu, dass die Präparation, wie Sie sehen werden, nur in Intervallen gemacht werden kann.

Ganz im Allgemeinen bemerke ich, dass ich mit dieser Malerei sehr zufrieden gewesen bin, in der Realschule, wo die Räumlichkeit der Art ist (Fries: hoch unter der Decke) dass die Bilder gar keinen Glanz haben. Sollte ich ein Bild zu malen haben, welches möglichenfalls glänzen könnte, durch seine Stellung gegen das Licht, so würde ich mich dreimal besinnen; denn einen leichten Glanz hat die Farbe doch, wenn man sich nicht recht quälen will, um das Glänzen zu vermeiden. Ich habe auch dies durchgemacht; freilich in einem Treppenhaus wo das Licht von 3 Seiten auf das Bild fällt. — Aber ich will auch nicht leugnen, dass ich in solchen Dingen vielleicht zu peinlich bin. Ein leichter Glanz, wenn er nur nicht geradezu störend wirckt, ist

vielleicht gar nicht hässlich für das Bild, wenn er mir auch in architectonischer Beziehung nicht am Platze erscheint.

Dies meine Weisheit! Sollten Sie fernere Auskunft wünschen oder später Farben bestellen, so bin ich zur Vermittlung erbötig. Denn möglichenfalls wird die Handlung von Schönfeld, die Farben nicht immer vorräthig, vielleicht nicht so gut haben, als ich sie Ihnen durch Beihülfe von A. Müller besorgen könnte.

Diesem Letzteren würde es unfehlbar angenehm sein, eventuel durch Sie selbst zu erfahren, dass sie sein Verfahren anwenden wollen.

. . . . ,

59.

Michael Echter.

(München 1812. München 1879.)

München den 22. Mai 1874.

Hochgeehrte Freunde!
und
Collegen!

Ihre Zeilen habe ich erhalten und Ihrem Wunsche gemäss ein Sortiment Farben für Stereochromie bestellt und absenden lassen und sind Sie vielleicht jetzt schon im Besitze derselben. . . .

. . . Mit grosser Freude habe ich aus Ihrem Briefe ersehen, dass Sie die Direktorstelle an der Akademie in Prag angenommen haben; ich beglückwünsche die Prager Akademie zu dieser Wahl! — Möge der Keim edler stylvoller Kunst, welchen Sie in die Herzen junger Künstler pflanzen, einstens reiche und weit verbreitete Früchte bringen, und Gott Ihnen Kraft und Ausdauer verleihen zu Ihrer schönen und grossen Aufgabe. Recht sehr wird es mich freuen, Sie bei Ihrer Durchreise nach so langer Zeit wieder begrüssen zu können. —

Kaulbach's Dahinscheiden ist ein unersetzlicher Verlust für die Kunst. Das Leichenbegängniss war im höch-

sten Grade feierlich und grossartig, und schon daraus allein konnte man ersehen, dass ein grosser Mann von uns geschieden ist; aber seine Werke leben und sprechen zu uns, und sein Name wird genannt werden, so lange es ein Verständniss für die Kunst giebt, neben den grössten Meistern aller Zeiten und aller Länder!

Ihre warme Theilnahme an dem Tode Kaulbach's werde ich dessen Hinterlassenen mittheilen . . . .

Leben Sie nun wohl! . . . .

60.

Franz Ittenbach.

(Königswinter 1813. Düsseldorf 1879.)

Burg Gymnich den 19. August 1874.

. . . Freund Swerts hatten wir die Freude in diesem Jahre einige mal zu sehen. Wir freuen uns sehr, dass er die Stellung in Prag angenommen, da wir hoffen dürfen der guten Sache in der Kunst hierdurch gute Dienste zu leisten. Es wird immer schwerer in unserer materialistischen Weltrichtung, die ideale, besonders die religiöse Kunstrichtung lebendig zu erhalten, und diejenigen, welche sich diese Aufgabe gestellt haben, müssen stark sein und grosse Opfer bringen. Doch ohne Opfer und ohne Kampf kein Sieg. Darum wollen wir den Muth nicht verlieren, Sie in Belgien und wir in unserm zerrütteten und unglücklichen Deutschland. Nun mein lieber Freund will ich schliessen mit dem Wunsche, dass der liebe Gott es auch uns noch erleben lasse zu sehen, wie die Kunst wenigstens anfängt in eine bessere Bahn einzulenken; bevor muss natürlich die ganze Geistes-Richtung eine andere werden! Diess hoffe ich, wird auch bald kommen. . . . .

Die Klage über das »zerrüttete und unglückliche Deutschland« bezieht sich auf den Streit mit dem römischen Stuhle, der unter dem Namen »Kulturkampf« bekannt ist.

61.

Andreas Müller.

(Geb. zu Kassel 1811.)

Düsseldorf den 12. Juni 1876.

. . . Anlangend Ihre Fragen betreffs der Malereien, zu welchen Sie den Auftrag erhalten haben, würde ich gerne bereit sein Ihnen nach Möglichkeit genaue Auskunft zu ertheilen, was aber doch kaum möglich ist, wenn man nicht an Ort und Stelle sich von der Beschaffenheit der Steinmauern und der Qualität der Steine, woraus sie besteht, überzeugen kann.

Ist der Stein glatt und rein und hat, wie der Sandstein ein gleichmässiges Korn, so kann man ohne jeden Verputz darauf zu bringen, denselben nur mit gekochtem Leinöl tränken und darauf einen fetten Anstrich setzen, auf welchem man alsdann mit den Farben nach meinen Angaben malen kann.

Ist aber der Stein sehr porös und hat einen löcherichen Charakter, so muss allerdings eine Mörtelschichte darauf getragen werden, und das Einhauen von kleinen Löchern ist dann nicht nöthig. Wenn der Stein aber hart und marmorartig ist, so müssen allerdings Löcher eingehauen werden, um ihn rauh zu machen, damit der

Mörtel darauf hält. Gehört die Steinart aber zu denen, welche sehr hart und kalt leicht feucht werden, so müsste schon ein sehr dicker Verputz darauf kommen, wenn man einigermassen Garantie für die Haltbarkeit der Malereien haben will, welche darauf gemalt werden sollen.

Der Verputz oder Mörtel braucht aber nicht eine Mischung von Kalk und Marmor in Pulver zu sein, sondern nur der gewöhnliche aus einem guten Kalk und Sand gemischte. Gyps muss ganz vermieden werden.

Wie lange eine Mauer stehen muss ehe sie ganz trocken ist muss probiert werden. Man hängt zu dem Zweck an verschiedenen Stellen der Wand, wo man glaubt, dass sie vielleicht noch nicht ganz trocken ist, ganz dünne Brettchen vor; so lange diese nicht ganz gerade bleiben, sondern sich noch verziehen, so lange ist die Wand noch feucht, und es darf noch nicht darauf gemalt werden, das heisst auch die Präparation der Wand, tränken derselben mit Oel, Auftragen der Grundfarbe etc. etc. darf noch nicht vorgenommen werden.

Weitere und genauere Auskunft wüsste ich Ihnen in der That nicht zu geben . . . .

Andreas Müller.

62.

Jan Swerts.

(Antwerpen 1820. Marienbad 1879.)

Prag den 9. Dezember 1878.

(In französischer Sprache.)

Dieser Brief, welcher der letzte ist, den Jan Swerts an Godfried Guffens geschrieben hat, enthält Mittheilungen über seine Arbeiten in der Annakapelle des St. Veitsdomes zu Prag und über die Erkältung, welche er sich bei Ausführung derselben zugezogen hatte und die seinen Tod endlich zur Folge hatte. Ich gebe die bezüglichen Stellen hier wieder:

. . . Seit einigen Tagen bin ich nicht wohl. Die letzten Tage des Novembers, die ich von 10 Uhr Morgens bis 3 Uhr Nachmittags in der Kirche zubrachte, haben mich innerlich auf eine fürchterliche Weise erkältet, — dazu die Unruhe wegen des Gelingens des Werkes und hauptsächlich wegen der Wirkung des Glasfensters, welches, gerade in die Mitte dieser matten Malereien gestellt, das Ganze heben, aber ohne Zweifel auch vernichten konnte. So habe ich denn eine entsetzliche Furcht ausgestanden, aber endlich kam der Augenblick,

und Alles wurde weggenommen — ich wagte nicht in die Kirche zu gehen und konnte nicht zu Hause bleiben — ich irrte in diesen einsamen Strassen des Hradschin herum bis um die Stunde, wo die Kirche geschlossen und leer war. Der Schlieser war an der Thür, er öffnete mir und ich falle in das ganze Kapitel. Seine Eminenz der Kardinal Fürst-Erzbischof und alle Domherren benutzten gleichfalls diese Stunde der Ruhe, um der Kapelle der heiligen Anna ihren ersten Besuch abzustatten. Ich hätte mich in der Erde verbergen mögen. Aber dieser böse Augenblick dauerte nicht lange — alle diese hervorragenden Persönlichkeiten kamen auf mich zu mit Worten der Freude und des Entzückens, sie beglückwünschten mich und drückten mir die Hände — der Erzbischof umarmte mich, mehrere weinten — und ich gehörte natürlich zu diesen. So habe ich denn mit thränenerfüllten Augen zum ersten Male diese Kapelle gesehen. Ich sah schlecht — aber ich war getröstet.

Niemals, mein lieber Godfried, habe ich eine ähnliche Begeisterung, einen so vollkommenen und einmüthigen Erfolg gesehen. Uebrigens übersteigt der Erfolg hundertfach das Verdienst des Werkes.

Seit diesem Tage ist die ganze Stadt in den Dom gelaufen; ich kann Dir nicht alles erzählen, es war vollständig wie im Mittelalter. Endlich die Zeitungen, die alt- und jungtschechischen — die liberalen und feudalen deutschen, sie brachten Tag für Tag Berichte und Aufsätze, und zuletzt besang noch ein Statthaltereirath, ein

bekannter Dichter, in tschechischer Sprache das Werk in der St. Anna-Kapelle.

Ich habe Dir einige dieser Artikel geschickt, wenn Du ein oder zwei etwa in einem der belgischen Blätter zum Abdruck bringen könntest, so wäre mir das recht angenehm . . .

63.

Franz Liszt.

(Geb. zu Raiding in Ungarn 1811.)

Weimar, den 15. August 1879.

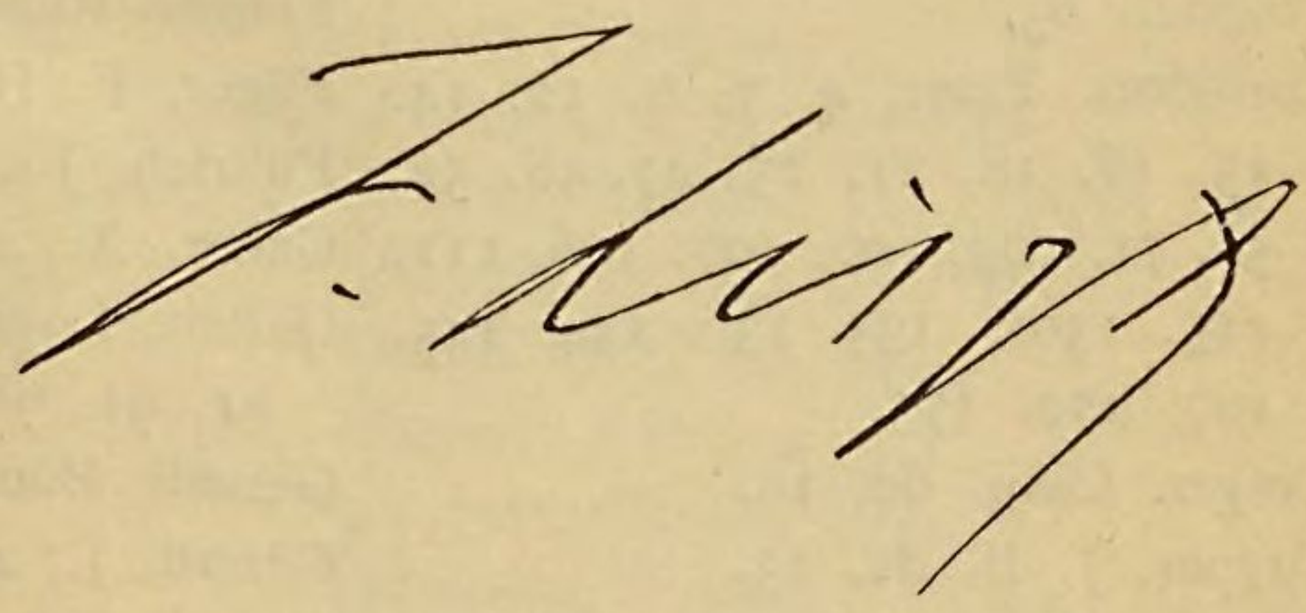
(In französischer Sprache.)

Sehr geehrter Meister,

Morgen werde ich Sr. K. H. dem Grossherzoge von Sachsen den Verlust melden, welchen die Kunst durch den Tod Ihres würdigen Mitarbeiters und Freundes, Swerts, erlitten hat.

Ehre seinem grossen Talente; und ewige Ruhe seiner Seele.

Wollen Sie gefälligst, mein lieber Herr Guffens, unter Ihre aufrichtigsten und ergebensten Diener rechnen



Künstlerverzeichniss.

Begas, Oskar, 135/6. 137, 144/5. 159. 172.
Bellemans, Jos., 45. 84.
Bendemann, Ed., 8. 114. 133. 142. 156. 174/5. 237/8.
Biefve, Ed. de, 36. 37/8. 39. 44. 81.
Blesse, Hendr. met de, 29.
Braekeleer, Ferd. de, 27. 28. 63. 64.
Bree, Math. Ign. van, 24. 25. 27. 28. 28. 33. 39. 73.
Bree, Phil. Jak. van, 28. 28.
Canneel, Th., 45. 85. 90. 93. 175.
Carstens, Asm. Jak., 5. 6. 20. 25.
Cauwer, Jos, de, 28.
Cels, Corn., 26. 28.
Claes, F., 43.
Cluysenaar, Alfr., 83. 84. 90. 91.
Coignet, 83.
Cornelius, Peter, 4. 7. 8. 12. 14. 15. 16. 18. 21. 25. 47. 48. 52. 58. 71. 103. 106. 107. 108. 111. 115. 130/2. 135. 136. 144. 145. 167. 172. 175.
Crayer, Casp. de, 19.
Cuyper, J. B. de, 25.
David, Jacques Louis, 24. 25. 26. 31.
Decaisne, Henri, 32. 37.
Deger, Ernst, 166. 219.
Delacroix, Vict., 26.
Delaroche, Paul, 33. 76. 79. 81.
Delvaux, Ferd. Mar., 26.
Dietz, Feod., 186.
Douffeet, Ger., 29.
Dürer, 64. 69. 150.
Duvivier, J. B., 28.
Dyck, Ant. van, 19. 25. 78.
Echter, Michael, 114. 205/7. 239/240.
Ehrhardt, Adolf, 173.
Eyck, Jan van, 77. 95.
Eycken, J. B. van, 40. 41. 89.
Fabritius, Bern., 93.
François, Jos. Cél., 26. 28.
Fremiet-Rude, Soph., 28.
Füger, F. H., 23.
Führich, Jos., 9.
Gaber, A., 210. 216.
Gallait, Louis, 36. 37. 38. 39. 44. 81. 91. 98.
Genelli, Buonav., 9.
Gerard, J., 45.
Girodet, A. L., 32.
Groenendael, Corn., 28.

Gros, A. J., 32.
Groux, de, 56.
Guffens, Godfried, 3. 9. 10. 12. 13. 14. 19. 21. 39. 42/3. 45. 46/62. 63. 71. 76. 82. 84. 86. 87. 89. 92. 93. 94. 99. 103. 105/121. 126. 141. 146. 155. 157. 168. 181. 182. 187. 208. 214. 218. 222. 225. 244. 247.
Hanselaere, P. van, 26.
Havermaet, Fr. van, 61.
Heindrickx, Fel., 28.
Helbig, Jul., 45. 84.
Hendrickx, 82.
Hennequin, Ph. Aug., 36.
Herman, J. u. L., 15.
Herreyns, Will. Jak., 23. 24. 25. 33. 39.
Holbein, 64. 150.
Hübner, Jul., 9. 124/5. 133/4. 176.
Ingres, J. A. D., 33.
Ittenbach, Franz, 236. 241.
Jacobs, P. Fr., 28.
Jordaens, Jak., 19.
Kaulbach, Wilh., 4. 8. 18. 33. 47. 76. 79. 103. 106. 107. 108. 115. 146/151. 160/1. 170/1. 189/190. 191/3. 194/5. 198/9. 200. 232. 239. 240.
Keller, Joseph, 162. 163.
Keyser, Nik. de, 3. 37. 39. 44. 64. 73/82. 90. 91. 99. 118.
Knoll, Konrad, 231. 232.
Koch, Jos. Ant., 9. 10.
König, Gust., 9.
Kreins, H. A., 75.
Kreling, Aug., 200.
Lagye, Vict., 42. 45. 83. 90.
Lens, Andr. Corn., 23. 24. 26. 28.
Lessing, K. F., 9.
Leys, Hendr., 39. 44. 62/73. 76. 86. 90. 99.
Lies, Jos., 86. 99.
Maes, Lod., 27. 28.
Makart, Hans, 72.
Marshall, J., 43.
Massys, Quent., 69.
Mengs, Ant. Raf., 23.
Michelangelo 21. 77.
Müller, Andr., 114. 238. 242/3.
Müller, Karl, 114. 177/9.
Navez, Jos. Franç., 28. 30/1. 32. 83.
Neher, Bernh., 202.
Normand, C., 28.
Odevaere, J. D., 28.
Ommeganck, Balth. Paul, 22.
Orley, B., van, 77.
Overbeck, Friedr., 4. 7. 18. 25. 47. 48. 52. 58. 103. 106. 108/12. 115. 126/8. 155/6. 182/5. 206/13. 214/7. 218/21. 222/4. 225/9.
Paelincx, Jos., 26. 28.
Patenier, Joach., 29.
Pauwels, Ferd., 56. 82. 90.
Pfannschmidt, K. Gottfr., 204.
Pforr, Franz, 71.
Picqué, Kar., 26.
Piloty, Karl, 232.
Portaels, J. Fr., 41. 89.
Preller, Friedr., 115. 138/9.
Rafael, 21. 77. 79. 150.
Rembrandt, 64. 66.
Rethel, Alfr., 4. 8.
Ruben, Christ., 203.
Rubens, P. P., 16. 19. 23. 24. 78. 95.
Schadow, Wilh., 7. 32. 81.

Schick, Gottl., 7.
Schirmer, J. W., 115. 153/4. 157/8.
Schlotthauer, Jos., 114.
Schnorr, Julius, von Carolsfeld, 4. 7. 47. 103. 115. 143. 167/9.
Schwertgeburt, O., 43. 43.
Schwind, Mor. von, 8. 71. 103. 115. 180/1. 187/8. 196/7.
Slingeneyer, E., 37. 44. 92.
Sluys, 50.
Steinle, Ed., 9. 140. 152. 201.
Sussmann-Hellborn, L., 141.
Swerts, Jan, 3. 9. 10. 12. 13. 14. 18. 19. 21. 39. 42/3. 45. 46/62. 63. 71. 76. 82. 84. 86. 87. 89. 92. 93. 94. 99. 103. 105/121. 127. 146. 155. 156. 158. 169. 173. 182. 208. 214. 218. 222. 225. 232. 241. 244/5. 247.
Taeye, L. de, 45. 86. 90.
Trenckwald, J. M., 60.
Veit, Phil., 7. 128.
Verlat, K., 82.
Vernet, Horace, 34.
Vincent, F. A., 24.
Vlerick, Pet., 29.
Voltz, Friedr., 122/3. 232.
Vriendt, Corn. de, 68.
Wächter, Eberh., 7.
Wappers, Gustav, 27. 32. 33/5. 37. 63. 64. 75. 159.
Wiertz, Ant., 19. 20. 21. 22. 25. 91. 98. 101.
Wouters, Em., 92.

Schriften von Herman Riegel.

Grundriss der bildenden Künste, im Sinne einer allgemeinen Kunstlehre und als Hülfsbuch beim Studium der Kunstgeschichte. Dritte Auflage. Hannover 1875. gr. 8°.

Cornelius der Meister der deutschen Malerei. Hannover. 1866. gr. 8°.

Carstens, Leben und Werke, von K. L. Fernow, neu herausgegeben und ergänzt. Hannover 1867. gr. 8°.

Carstens Werke. Bd. I mit 43 Tafeln von Wilhelm Müller. Dritte Auflage. Leipzig 1882. qu. fol.

Carstens Werke. Bd. II mit 36 Tafeln von W. Müller, H. Merz und Andern. Leipzig 1874. qu. fol.

Carstens Werke. Bd. III: der Argonautenzug, 24 Tafeln von Jos. Ant. Koch. (Befindet sich im Druck.) qu. fol.

Deutsche Kunststudien. Hannover 1868. gr. 8°.

Ueber die Darstellung des Abendmahles, besonders in der toskanischen Kunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Kunstgeschichte. Hannover 1869. gr. 8°.

Italienische Blätter. Hannover 1871. 8°.

Geschichte des Wiederauflebens der deutschen Kunst zu Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der allgemeinen Wiedergeburt des deutschen Volkes. Hannover 1876. gr. 8°.

Kunstgeschichtliche Vorträge und Aufsätze. Braunschweig 1877. gr. 8°.

Beiträge zur niederländischen Kunstgeschichte. Berlin 1882. 2 Bände. 8°.

Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856. Nebst Briefen von Cornelius, Overbeck, Kaulbach, Schnorr, Schwind u. A. an Guffens und Swerts in Antwerpen. Berlin 1882. 8°.

Bayerische
Staatsbibliothek
München

Pierer'sche Hofbuchdruckerei. Stephan Geibel & Co. in Altenburg.

Buchbinderei
Perlinger
Mü. 25, Leutstettener Str. 49

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Riegel, Herman,

Geschichte der Wandmalerei in Belgien seit 1856 nebst Briefen von Cornelius, Kaulbach, Overbeck, Schnorr, Schwind und anderen an Godfried Guffens und Jan Swerts

Berlin 1882

Art. 257 gr
urn:nbn:de:bvb:12-bsb11552800-3